

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Liubov Marsova

Přátelské portréty v italském renesančním malířství

Portraits of Friends in Italian Renaissance Painting

Praha 2017

Vedoucí práce: prof PhDr. Lubomír Konečný

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 1. srpna 2017

[vlastnoruční podpis]

.....

Bc. Liubov Marsova

Klíčová slova (česky)

Itálie, umění, malířství, renesance, portrét, přátelství, ikonografie, alegorie, vizuální studia, homosexualita

Klíčová slova (anglicky):

Italy, art, painting, renaissance, portrait, friendship, iconography, allegory, visual studies, homosexuality

Abstrakt (česky)

Předkládaná diplomová práce se zabývá problematikou mužského přátelského portréту v italském renesančním malířství. Ačkoliv existují jednotlivé publikace zacílené na zvláštní aspekty mužského portréту, této oblasti zatím nebyl věnován dostatečný badatelský zájem. Na začátku práce je uveden teoretický nástin k pojetí mužského přátelství v kultuře italské renesance a také jsou představeny některé klíčové aspekty portrétního žánru. Dále je práce rozdělená na několik kapitol podle jednotlivých témat: například, „*Portrét a antika*“, „*Portrét a vzpomínka*“, „*Portrét a poezie*“. Některé zvlášť zajímavé momenty byly přeneseny do oddělených exkurzů, jakožto profilové portréty dvou mužů, téma zrcadla v portrétním žánru, komunikační možnosti obrazů. Umělecká díla probraná v rámci předkládaného výzkumu nejsou seřazena do klasického modelu chronologického „vývoje“. Obrazy jsou propojeny s teoretickým uvažováním, které je zároveň podmíněno samotnými uměleckými díly. Ke každé malbě byla shromážděna a zhodnocena dosavadní badání. Dále se nabízejí nová přečtení a ikonografické interpretace některých představených děl. Hojně byla použita dobová literatura, teoretické spisy, poezie. Práce se však snaží odpovídat současným tendencím v uměleckohistorické metodologii. Samostatná kapitola je věnována otázce reprezentace „homosexuality“ ve starém umění. Specifičností diplomové práce je zvláštní soustředěnost na metodologický přístup při zkoumání starého umění. Předkládaný výzkum si nevytyčil za cíl nalezení definitivních odpovědí, ale spíše rozšíření spektra samotných otázek, nastínění problémů a témat v mužském portrétu, které by se mohly stát východiskem následujících badání.

Abstract (in English):

Represented dissertation dedicated to the issue of male portraits of friends in Italian renaissance painting. Despite of existence of some publications focused on the specific aspects of male portraiture, this area has not been yet given sufficient research interest. In the introductory clause is presented theoretical outline of the male friendship concept of male friendship in the culture of the Italian Renaissance and also some key aspects of the portrait genre. The work is divided into chapters by topic: for example, *"Portrait and Antique"*, *"Portrait and Remembrance"*, *"Portrait and Poetry"*. Some particularly interesting moments were extracted into separate excursions as profile portraits of two men, the subject of a mirror in a portrait genre, the communication possibilities of images. Artworks analyzed in the present research are not classified into a classical model of chronological "development". The pictures are interconnected with theoretical thinking, which is also conditioned by the artwork itself. For each painting, existing researches have been gathered and comprehended. There are also new iconographic interpretations of some of the presented works. For research have been abundantly used literature of period, theoretical writings and poetry. The work tries to respond to the current tendencies in the art-historical methodology. A separate chapter deals with the question of representation of "homosexuality" in old art. The peculiarity of the diploma thesis is a particular focus on the methodological approach to the study of old art. The present dissertation did not set out to find definitive answers, but rather to extend the spectrum of questions themselves, to outline problems and subjects in male portraits that could be the basis of the following research.

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování panu prof. PhDr. Lubomíru Konečnému za vedení mé diplomové práce, cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích.

Také bych chtěla poděkovat panu doc. PhDr. Martinu Zlatohlávkovi, Ph.D za pomoc a rady při zpracování této práce.

Děkuji panu PhDr. Josefu Šimandlovi, Ph.D. za podstatnou pomoc při překládání latinských textů.

Za jazykovou úpravu textu bych ráda poděkovala paní Mgr. Janě Borkové.

Táto práce nemohla vzniknout bez použití fondů knihovny Kunsthistorisches Institutu a knihovny Bernarda Berensona (Villa i Tatti, The Harvard Center for Italian Renaissance Studies) ve Florencii.

Poděkování patří také mé rodině za dlouhodobou podporu a trpělivost.

Obsah:

1. Úvod.....	3
1.1. Zaměření práce.....	6
1.2. Dosavadní bádání	8
1.3. Základní pojmy	12
1.4. Časový úsek	14
2. Přátelství ve spisech.....	16
2.1. Marcus Tullius Cicero: O Přátelství.....	16
2.2. Francesco Petrarca: Dopisy.....	18
2.3. Coluccio Salutati: Dopis 1404.	19
2.4. Soutěž Certame Coronario v roce 1441.	19
2.5. Leon Battista Alberti: O Malbě, O Rodině.	22
3. Portrét a vzpomínka	24
3.1. Antika a přátelský portrét.....	26
3.1.1. Andrea Mantegna a rodina Bellini	27
3.2. Rafael, Agostino Beazzano, Andrea Navagero a Pietro Bembo.....	28
3.2.1. Zničený portrét přátel od Sebastianu Lucianiho (del Piombo).	34
4. Portrét a poezie	37
4.1. Několik ztracených portrétů.....	38
4.1.1. Andrea Mantegna: Janus Pannonius, Galeotto Marzio da Narni	38
4.1.2. Andrea Mantegna: Leonello d'Este, Folco da Villafora	43
4.1.3. Zanobi Strozzi: Giovanni di Bicci de Medici a Bartolomo Valori.....	45
4.2. Filippino Lippi: Autoportrét s Pierem del Pugliese.	47
4.2.1. Luca Signorelli: Autoportrét s Niccolem d'Angeli Franchi	52
4.2.2. Párové profilové portréty mužů.....	54
4.3. Poezie v Benátkách	57
4.3.1. Starořecká rétorika: HYPONOA.....	57
4.3.2. Giorgione: Portrét dvou mladých mužů, Palazzo Venezia, Řím.....	58
4.3.3. Okruh Giorgioneho: Giovanni Borgherini se svým učitelem.....	63
5. Komunikace obrazů	72
5.1. Rafael: Portrét Beazzana a Navagera 1516, Galleria Doria Pamphilj	72
5.2. Rafael: Autoportrét s přítelem 1518–1520, Louvre, Paříž.....	73
5.3. Pontormo: Portrét dvou přátel, Fondazione Cini	77
6. Zrcadlo	82
6.1. Bernardino Licinio: Autoportrét umělce s architektem, Würzburg	84

6.2. Anonym: Portrét „lékaře“ kol. roku 1520	88
6.3. Rafael: Autoportrét před zrcadlem.	89
7. Homosexualita ve starém umění.....	90
7.1. Přehled a problémy dosavadního bádání.....	93
7.2. Mužský renesanční portrét a homosexualita	94
8. Závěr	99
8.1. Jednotlivé otázky.....	99
8.1.1. Existoval přátelský portrét jako zvláštní druh v portrétní malbě?.....	99
8.1.2. Byla mužská reprezentace něčím zvláštním?	100
8.1.3. Byla antika inspirující pro přátelské portréty?	100
8.1.4. Propojení textu a obrazu.	101
8.1.5. Komunikační prostředky portrétní malby.....	102
8.1.6. Politika v soukromém portrétní malbě	102
8.1.7. Zrcadlo.....	103
8.1.8. Homosexualita ve starém umění	103
8.1.9. Metodologie: její hranice a nové možnosti	104
8.2. Lyrický závěr	104
Seznam literatury	106
Seznam použitých pramenů	121
Seznam vyobrazení	125

1. Úvod

Jak se dá dneska uvažovat o dílech starých mistrů? O obrazech, vytvořených před staletími lidmi, o kterých jsou známé jenom ty maličkosti, které dokázal uchovat papír. To, co si člověk myslí o obraze, je napůl složeno z vlastní životní zkušenosti a z toho, co kdysi bylo viděno nebo slyšeno. Je to složeno z představ o minulosti, absorbovaných během života, z těch cizích slov, která byla již řečená o tom nebo jiném obraze. Soudí se o obraze to, co *se musí* soudit. My máme názory, které *musíme* mít. K dispozici dnešních diváků je výsledek mnohých restaurátorských zásahů a přemaleb a velice matně si lze představit, čím vlastně bylo dílo v momentě jeho vytvoření. Umělecké dílo – to jediné věrohodné sdělení, které mistr mohl předat. Nejsou to ani knihy, ani dopisy, ale jenom barevná vrstva na plátně nebo dřevě, souhrn skvrn a linií, který má v sobě nějaký vzkaz, nějaké sdělení buď v zobrazení Madony, nebo pohledu na město, nebo portrétu člověka, který se dívá na nás skrz staletí absolutně lhostejně a bezmocně před postupem času.

Takže, jak lze uvažovat o obraze? Jak ho dokážu přecíst? Poměrně často v galeriích a muzeích je slyšet frázi diváka, nadšeného z nějakého portrétu: „*Jako kdyby byl živý!*“ nebo „*jaký výraz má v očích!*“. Diváka ohromují portréty starých mistrů, když poznává vzhled a tvář, přesněji řečeno *chápe* ho jako tvář a připisuje jí opravdové nebo divákem vymyšlené emoce. Stejně si všímá tváře milovaného člověka mezi tisíci jiných. Na tváři milovaného lze rozpoznat nejslabší emoce, jeho myšlenky, dokonce i jeho sny. Bez emocí se nejde obejít, jako se nelze obejít bez prožitků, při pozorování portrétů minulosti, stejně jako si člověk při smyslech nemůže nevšimnout plačícího dítě. Jsme biologicky zaměřeni na soucity, na vztahy a spojitost s osobou stejného druhu. Možná proto žánr portrétu je dodnes jednou z nejsložitějších a nejpřitažlivějších oblastí ve výtvarném umění.

Jak praví L. B. Alberti: *Protože je přirozené [...] že pláčeme s plačícími, smějeme se se smějícími a že těšíme toho, kdo hořekuje.*¹

Jak již bylo zmíněno, slova formují představy o objektu pozorování. Když se řekne „*melancholie*“, přestáváme vidět na obraze Giorgioneho nudícího se mladíka, který se od tohoto momentu zamýšlí nad nějakou složitou otázkou. Při čtení Božské komedie se postupně freska Narda di Cioneho v kostele Santa Maria Novella proměňuje

¹ Tady a dále citace Albertiho podle: Leon Battista ALBERTI – F. Topinka, *O malbě a.d. 1435: [Tři knihy] ; O soše a.d. 1464 = (Della pittura, della scultura)*, Praha 1947, s. 75. [překlad upraven autorkou], Originální text viz: <http://www.filosofico.net/albertidepictura.htm>; Alberti přebírá svůj výrok ze spisu Horatia *Ars poetica*, 100 (O umění básnickém).

z pravoúhlých buněk přeplněných lidskými těly ve vizuální ztělesnění možná nejpodrobnějšího popisu lidských hrůz a utrpení. Slova určují nejenom to, co si musím myslet, ale i to, co musím vidět.

Tento princip popsaný Baxandallem² a Elkinsem³ je jednou ze spojnic s těmi záhadnými a neznámými lidmi minulosti. Jejich představy o d'áblu, pekle, lásce, přátelství a uspořádání světa byly určené – stejně jako i dneska – texty, překlady, poezií, příslovími, pouličními písničkami a zároveň vlastními sny a fantazií.

Slova diktují také, jak se dívat na svět. Slova poskytují jakési zrcadlo, prostřednictvím kterého lze vidět svět, jako Perseus, který se chce vyhnout přímého pohledu Medúzy.

Nikdy již nebude slyšena italská řeč Quattrocenta a musíme se smířit s tím, že mnoha místa z dějin, velké součásti kontextu jsou nenávratně ztracené. Dá se s určitou zkresleností říct, že existují minimálně dvě cesty vnímání portrétu z počátku 16. století a oba tyto dva principy nejsou úplné a dostačující.

Pro ilustraci lze udělat příklad těchto dvou krajností. První – je cesta uvažování o uměleckém díle z pohledu současného člověka. Pokusím se pochopit, co konkrétně vidím na uměleckém díle a jak s ním komunikuji, jak ono působí na diváka. V tomto případě lze vycházet jenom z vlastních zkušeností a pokusím se záměrně obejít se bez umělekohistorických exkurzů, kulturně-historických informací. Budeme posuzovat obraz jenom podle „barevné vrstvy“. Pro příklad lze uvést obraz Rafaela, portrét Beazzana a Navagera, představím si, že neznám ani jména portrétovaných, ani autora obrazu.[35] Pohled zaprvé padá na obličeje dvou mužů středního věku, na jejich oči (při setkání na ulici, nelze zastavit pohled natolik dlouho, jako to dovoluje obrazová plocha). Možná, že v pokoji bylo dostatečně dusně – bych si mohla myslet při pohledu na lesknoucí se pleť postavy vlevo. Lze si všimnout, že muž na pravé straně je lehce neoholený, podle modrého odstínu na lících a bradě s náladovou jamkou. Obraz mlčí o ostatním, mlčí o okolnostech. Zelené (sametové?) plátno v pozadí dvou osob nám ukrývá svět, který je obklopuje. Dá se si představit, že muži se nacházejí buď venku, anebo v domě, buď ve voze, anebo v ateliéru malíře. Ale tmavě zelená barva s nerovnostmi (výsledek restaurování?) – je všechno, co nám poskytuje skoupý malíř. Dva nehybné

² Michael BAXANDALL - Introduction: language and explanation; in: idem, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures*, New Haven, Conn. [u.a.] 1992, s. 1–11.

³ James ELKINS, What is a face?; in: idem, *The object stares back: On the nature of seeing*, San Diego 1997, s. 160–201.

pohledy, směřující ven z obrazu na malíře – a teď i na diváka. Dvoje rty, klidně a nezáčastněně sevřené nemají ani náznak úsměvu, který je skoro „automatický“ na soudobých fotografiích. S podobným výrazem se lidé nechávají fotit na dokumenty, což je skoro pravdou ve smyslu příčin, díky kterým tento portrét byl vytvořen.

Ale pokud bude zvolen postup „z jiného úhlu“ a pokusím se aspoň v nejmenší míře pochopit kontext uměleckého díla, nelze se obejít beze slov. Otevřu knihy s prameny a dokumenty a zjistím, že dva ne moc přijatelní mužové náleželi k nejvyšší intelektuální společnosti doby. Dozvídám o jejich výletu do Tivoli na počátku dubna, o budoucím rozloučení, o jejich známém Pietro Bembovi, o jeho sbírce v Padově, o dárku Bemba Beazzanovi v roce 1538 a mnoha dalšího.⁴ Začínám vidět ve tvářích dotek rozumu, vidím zamyšlení, soustředění, klid a sebejistotu – konec konců oni zaměstnávají nejenom nejlepšího umělce své doby, ale i blízkého přítele. Umělecké dílo se obohacuje různými informacemi, i když pořad zůstává stejný na svém místě. V barevné vrstvě se nezměnilo nic, ale se proměnilo něco v nás a v našem pohledu na obrazovou plochu.

Nakolik jsou mocné obrazy a nakolik jsou mocná slova! Jejich síly fascinovaly lidstvo od pradávných časů. Horatiovy výrok *ut pictura poesis* je možná jedním z nejpřitažlivějších antických citátů pro přemýšlení a reinterpretaci.⁵ Složitý vztahy mezi slovem a zobrazením byly ovlivněny antickou a pak křesťanskou filozofií.

V Itálii existovala dlouhá tradice, která má pravděpodobně své kořeny ještě v antice, vytváření textů – doplnění k výtvarným dílům a později – i výtvarných děl doplňujících texty. Když mluvíme o portrétním žánru v Itálii, nelze nevzpomenout souvislost s básnickou tradicí sonetů, vytvořených k jednotlivým zobrazením, *ritratti*. Zajímavé je to, že ne vždycky lze takhle básnická díla spojit s nějakým reálným obrazem.⁶ Tradice asi lze sledovat od středověké poezie sicilské školy⁷ a následně – v novém toskánském

⁴ Podrobněji v další části diplomové práce: Kapitola 3.2.

⁵ Quintus Flaccus HORATIUS – Dana Svobodová – Eva Stehlíková, *De arte poetica: O umění básnickém*, Praha 2002, s. 361.

⁶ Tomuto tématu je věnovaná zvláštní kapitola 4. Portrét a poezie viz:4.

Podrobnější přehled o rozlišování vztahů mezi texty a obrazy viz: Federica PICH, *Il ritratto letterario nel Cinquecento: Ipotesi e prospettive per una tipologia*, in: Aldo GALLI – Chiara PICCININI – Massimiliano ROSSI (edd.) *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Firenze 2007, s. 137–168.

⁷ Například, verše Giacomo da LENTINI, *Meravigliosamente*:

<http://letteritaliana.weebly.com/meravigliosamente.html> O vývoji básnické tradice: Barbara TONZAR, *Le origini della letteratura italiana e la poesia medievale*, in: Jiří ŠPIČKA, *Letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento: Italská literatura středověku a renesance*, Olomouc 2014, s. 24–33.

básnictví.⁸ Nejznámější jsou dva sonety Petrarce a portréty Laury číslo LXXVII a LXXVIII, které byly interpretované skrz filozofické koncepty Platona a Aristotela již v 16. století.⁹ V uměleckohistorickém prostředí jsou základní interpretace dvou významných historiků umění Lionella Venturiho¹⁰ a Roberta Longhiho.¹¹ Problematice vztahů mezi poezií a portrétem jsou věnované fundamentální práce Liny Bolzoni¹² a Federiky Pitch.¹³

Rozvíjející myšlenka o ideji, která je zahrnuta v uměleckém díle, byla rozvinuta dále v uměleckých teoriích manýrismu. Tento diskurs umění renesance a manýrismu byl již dlouhou dobu zkoumán, nicméně nadále zaslouží své pozornosti badatelů.¹⁴ V souvislosti s jednou částí předkládaného bádání by se zdálo zajímavě zkoumat, jak podobné myšlenky se projevovaly v ikonografii zrcadla (odraz, napodobování, paragone apod.). Avšak podobný výzkum výrazně překračuje rámec diplomové práce. Lze uvést jenom pár citátů od nejznámějších renesančních teoretiků:

Leonardo da Vinci: *Dobry malir by mel umet zobrazovat dve zakladni veci: cloveka a predstavu jeho duše. První je snadné, druhé je náročné...*¹⁵

Leon Battista Alberti: *Výjev vyvolá kromě jiného v očích diváka pozornost, když ti lidé, kteří jsou tam klidní, budou ve svých tvářích mocně zpodobovat hnutí svých duší.*¹⁶

1.1. Zaměření práce

Předložená diplomová práce je věnovaná zvláštní kapitole v problematice renesančního portréty, které byl zasvěcen obrovský počet různých publikací. V této práci byla položena otázka, jak antická a soudobá uvažování o přátelství ve slovní podobě byla reflektována

⁸ Dante Alighieri, *Vita Nuova*, kap. XIX nebo idem, *Božská komedie*, Ráj, XXXI, 103–111. Dante ALIGHIERI – Jaroslav VRCHLICKÝ (ed.) *Božská komedie*, Praha 2011:

http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska_komedie.pdf

⁹ Giovanni Battista GELLI (1498–1563), *Sopra Que' due Sonetti del Petrarca che Lodano il ritratto Della Sua M. Laura*, 1549, Google Books:

https://books.google.cz/books?id=vTJeAAAACAAJ&dq=Giovanni+Battista+Gelli+due+sonetti&hl=ru&source=gbs_navlinks_s

¹⁰ Lionello VENTURI, La critica d'arte e Francesco Petrarca, in: *L'arte* 25, 1922, s. 238–244.

¹¹ Roberto LONGHI, Proposte per una critica d'arte, in: *Paragone. Arte* 1, 1950, No. 1, s. 5–19.

¹² Lina BOLZONI – Federica PICH, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma 2008 (Collezione storica); Lina BOLZONI, *Il cuore di cristallo: Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010 (Saggi / Saggi 914).

¹³ Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto: Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010 (Morgana 14).

¹⁴ Erwin PANOFKY – Radana MIŠUSTINOVÁ (ed.), *Idea: Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014.

¹⁵ LEONARDO DA VINCI – A.A. GUBER – V.K. ŠILEJKO – A.M. EFROS (edd.), *Izbrannyje proizvedenija v 2 tomach* (podle akademického vydání 1935), Moskva 2010. díl 2., s. 219. [Překlad autorky].

¹⁶ Leon Battista ALBERTI 1947 viz pozn. 1., s. 75.

ve formě obrazu. Zabývám se tématem mužské soukromé reprezentace v malířství, ikonografickými otázkami a problémem percepce.

Práce se nuceně omezuje jenom na zkoumání mužské reprezentace a nezabývá se otázkou ženského portréту. Problém zobrazování žen vyvolává složité genderové otázky, které se nemohou řešit v rámci jedné diplomové práce. Jak bude uvedeno dále, koncepce „ideálního přátelství“ v textech byla spojována převážně s mužským publikem. O ženském přátelství se nezmiňují ani antičtí, ani renesanční autoři. O ženských vztazích je zmínka jenom v těch místech, kde se mluví buď o lásce, anebo o rodině. Ženy ještě dlouho zůstanou pasivním objektem, skrytým a mlčícím, bezmocně přijímajícím jak nadšené sonety, které je vznášejí do polobožského statutu, tak i ponižující a pohrdává uvažování Boccaccia nebo Alberti.¹⁷ S mužskými portréty se situace může zdát o několik jednodušší aspoň proto, že muži vystupovali nejenom v roli portrétovaného, ale i v roli objednavatele, který diktoval umělci svou vůli.

Nicméně, vzniká i další složitá oblast v souvislosti s mužskou reprezentací. Je třeba brát v potaz to, že mužské vztahy mohou zahrnovat nejenom přátelství. Otázka reprezentace homosexuality ve starém umění je zvlášť komplikovaná. Podle mnohých historických bádání a pramenů lze mluvit o tom, že tahle oblast existovala ve světě italské renesance. Ale nakolik tahle sféra mohla zasáhnout do výtvarného umění? Soudit toto je pro nás dneska zvlášť složité. Jak již bylo zmíněno, o uměleckém díle lze uvažovat minimálně ze dvou pohledů. Při pohledu na zobrazené mladíky na obrazech dnešní divák vychází ze svých soudobých představ o homosexualitě a o tom, jak musí být prezentována podle dnešního mínění. Výsledkem je to, čemu se nemohou vyhnout ani významní badatelé: připisování zobrazené osobě těch vlastností, které „*chce vidět*“ badatel, aniž by měl skutečné podklady. Dalším problémem je to, že při pohledu na umělecké dílo skrz brýle pramenů se objevuje určitá dichotomie: na jednu stranu politická a církevní nařízení mluví o přísných zákazech a drsných trestech, na druhou stranu existovala dvorská a světská poezie, kterou lze z dnešního hlediska s určitou mírou jistoty považovat za necudnou, i když její autoři napodobovali antické vzory. Kromě toho spis, známý v akademické obci, Marsilio Ficino *O lásce* zjevně obsahuje některé pasáže, které mohou být interpretovány jako uvažování o stejnopohlavní lásce. Zvláštní část předložené

¹⁷ Giovanni BOCCACCIO, *Corbaccio* v ruském překladu N. M. Farfelové: *Giovanni Boccaccio Voron ili Labyrint ljubvi*, Moskva, 1975:
<http://boccaccio.rhga.ru/upload/iblock/35d/%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD.pdf> ;
ALBERTI, O rodině: Leon Battista ALBERTI – M. A. JUSIM (ed.), *Knigi o semje*, Moskva, 2008.

diplomové práce je věnovaná pokusu o přehledu několika možných interpretací, ale nestaví před sebe cíl, jak definitivně vyřešit tuhle problematiku.

Ve stručnějším shrnutí práce vychází z několika základních tezí:

Existuje určitá skupina uměleckých děl, která nezapadá do schematického rozdělení žánrů v renesančním malířství. Přátelské portréty a vůbec zobrazení několika mužů není reprezentací vládce, není portrétem snoubenců apod. Portrét není vždycky jenom portrétem, ale obsahuje v sobě *něco navíc*. Ve vizuálním jazyce soukromého renesančního portrétu může být zahrnutá ideje, myšlenka, filozofická představa. V italské renesanci existovalo *pojetí o ideálním přátelství*, které našlo své ztělesnění ve vizuální kultuře. Mnohá umělecká díla jsou spojena s *literárními díly* a těsně – se soudobou poezií. Tento vztah je zvláště zajímavý ve vztahu k soukromému mužskému portrétu.

1.2. Dosavadní bádání

Dosavadní bádání, která byla věnovaná podobné problematice, přibližně lze rozdělit na tři kategorie:

1. Zkoumání kulturně-historického kontextu epochy. Jinými slovy, práce věnované renesanční společnosti a její kultuře mapující představy renesančního člověka o světě a hlavně o přátelství.
2. Filologická zkoumání, ve kterých se probírá literatura doby a její vztah s výtvarným uměním.
3. Práce věnované ikonologickým otázkám jednotlivých děl a složitým případům přátelského portrétu.

Do první kategorie lze zařadit několik prací z 80. let, které mapují sociální a politické prostředí italského renesančního města. Práce Richarda Trexlera z roku 1980 je věnovaná různým aspektům společenského života renesančního měšťana Florencii, ať se jedná buď o komunikace s ostatními občany, anebo o tradiční rituály.¹⁸ Předmětem zájmu v rámci diplomové práce je ale část, věnovaná problému přátelství v renesanční Florencii. Podobné bádání se neomezující jenom na Florencii, v roce 1985 vyšla od francouzské historičky ze školy Annales Christiane Klapisch-Zuberové.¹⁹ Sborník článků pod

¹⁸ Richard TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York, 1980.

¹⁹ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Women, family, and ritual in Renaissance Italy*, Chicago, 1985.

vedením Kenta a Simonsové²⁰ obsahuje příspěvek od historika církve Guy Fitch Lytle o vztahu přátelství a objednatelské činnosti.²¹ Patricia Simonsová se ale věnuje nadále kulturně-historickým souvislostem portrétu renesance a v roce 1992 publikuje příspěvek ve sborníku o ženských portrétech.²²

Z novějších prací lze připomenout práce Jill Burkeové, která je věnovaná zase problematice vztahů objednavatelů s umělci, konkrétně je zajímavá část s interpretací obrazu Filippino Lippiho v Denveru.²³ Sborník příspěvků z roku 2000 mapuje z různých pohledů situace ve Florencii, a to jakou roli hrála zobrazení v lidské paměti. Dále Kent v roce 2009 vydal své zkoumání pojetí přátelství prostřednictvím dobové literatury.²⁴ Proto jeho práci lze zároveň zařadit i do druhé označené kategorie, neboť zkoumá dobovou poezii, dopisy a filozofická uvažování o pojetí přátelství.

Stojí za zmínku i disertační práce Dany Marie Woodallové *Sharing space: double portraiture in Renaissance Italy* z roku 2008. V jedné z kapitol autorka věnuje svou pozornost právě mužským párovým portrétům (*The Doubling of Men*). Přes uvedený název se autorka neomezuje jenom na italskou výtvarnou scénu, oblast její zájmu zahrnuje i zaalpské prostředí. Mužské portréty tvoří jenom jednu z částí bádání, hlavním jádrem disertační práce jsou zobrazení milenců a manželských párů.²⁵

James Saslow věnoval několik svých publikací otázce homosexuality v renesanční společnosti a umění. Přestože bývá kritizován, jeho práce poskytují množství informací o situaci v této oblasti.²⁶

Ve druhé kategorii, do které patří spisy filologického charakteru, nelze opomenout přínos Liny Bolzoni, Lucie Bertolini a Federiky Pitch. Lina Bolzoni se věnuje výzkumům

²⁰ Francis W. KENT – Patricia SIMONS (edd.), *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, Oxford 1987.

²¹ Guy Fitch LYTLE, Friendship and patronage in Renaissance Europe, in: Ibidem, s. 47–61.

²² Patricia SIMONS, Women in frames: The gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture, in: Norma BROUDE – Mary D. GARRARD (edd.) *The expanding discourse*, Boulder [u.a.] 1992, s. 38–57.

²³ Jill BURKE, *Changing patrons: Social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, University Park, Pa. 2004.

²⁴ Dale KENT, *Friendship, love, and trust in Renaissance Florence*, Cambridge – London, 2009 (The Bernard Berenson lectures on the Italian Renaissance).

²⁵ Dena Marie WOODALL, *Sharing space - double portraiture in Renaissance Italy*, Ann Arbor, Mich. 2008.

²⁶ James M. SASLOW, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in art and society*, New Haven – London 1986.; idem, *Pictures and passions: A history of homosexuality in the visual arts*, New York – London 1999.

v oblasti italské poezie zvlášť ve vztahu k výtvarnému umění. Práce její následovnice Federiky Pitch dávají také zajímavý pohled na umělecká díla skrz dobovou poezii.

V anglo-jazyčné literatuře o složitých vztazích malířství s básnictvím je klíčový článek *Ut pictura poesis: The humanistic Theory of Painting* od Rennsselaera Wrighta Lee. Přestože se jedná o článek, práce je poměrně rozsáhlá, přehledná a hodně citována dodnes.²⁷

Zásadním dílem velké znalkyně spisů Leona Battisty Albertiho Lucie Bertolini je rozbor dědictví, které zanechala básnická soutěž *certamen coronario* v roce 1441. Velká práce věnovaná rozborům jednotlivých textů vyšla v roce 1993.²⁸

Dalším důležitým jménem, které nelze opomenout je Reginald Hyatte, jenž v roce 1992 publikoval zkoumání pojetí přátelství přes pozdně středověkou a renesanční literaturu.²⁹ Ve stejném roce John Shearman vydává svou důležitou knihu *Only Connect*,³⁰ ve které se snaží o znovu přečtení renesančních obrazů z pohledu komunikace s divákem. Dá se říct, že postupuje s uměleckým dílem jakožto s dílem literárním. Stejně jako i Jodi Cranstonová, jejíž disertační práce byla věnovaná portrétům jakožto básnickým dílům.³¹

Otázce homosexuality ve starém umění se dlouhou dobu věnuje Ulrich Pfisterer, který zkoumá soudobé spisy, poezii a využívá skoro filologický přístup.³²

Výstava z roku 2013 věnovaná postavě důležitého humanisty a básníka Pietra Bembo byla přínosná ve smyslu znovu zhodnocení uměleckých děl ve vztahu k této významné osobnosti.³³

²⁷ První publikace v roce 1940: Rensselaer W. LEE, *Ut pictura poesis : the humanistic theory of painting*, in: *The art bulletin*, 22.1940, 4, s. 197–269. Práce následně dokonce vyšla v podobě knihy: idem, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

²⁸ Lucia BERTOLINI, *De vera amicitia: I testi del primo Certame coronario / edizione critica e commento a cura di Lucia Bertolini*, Modena 1993 (Testi / Istituto di studi rinascimentali, Ferrara).

²⁹ Reginald HYATTE, *The arts of friendship: The idealization of friendship in medieval and early Renaissance literature*, Leiden 1994.

³⁰ John K. G. SHEARMAN, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

³¹ Jodi CRANSTON, *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.

³² Ulrich PFISTERER, *Freundschaftsbilder - Liebesbilder: Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: *Freundschaft*, hrsg. von Sibylle Appuhn-Radtke und Esther P. Wipfler, München 2006, pp. 239–259.; idem, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder, Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

³³ Guido BELTRAMINI – Vittoria ROMANI – Davide GASPAROTTO (edd.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia 2013. K tématu diplomové práce se vztahují příspěvky Stephen J. CAMPBELL, *Pietro Bembo e il ritratto del Rinascimento*, in: ibidem, s. 158–168. a Lina BOLZONI, *I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma*, in: ibidem, s. 210–217.

Dále by se měly připomenout některé publikace, které byly přínosné pro jednotlivé ikonologické otázky, vyskytující se v této práci. Například pro dílo Giorgioneho byly nesmírně důležité publikace Jaynie Andersonové z různých let.³⁴ Během svých zkoumání měnila také i svůj názor na některé otázky díla Giorgioneho, ale její pohled na portréty benátského mistra hodně ovlivnily práce badatelů následující generace, ve kterých je hodně citována. Giorgionemu se věnovaly také německé badatelky Marianna Koosová³⁵ a Hannah Baaderová.³⁶ Zatímco Baaderová mluví o Giorgionem v širších souvislostech portrétů vůbec, Koosová se věnovala primárně jeho ikonografickým otázkám. V článku z roku 2006 nechybí ani pohled na otázku homosexuality.³⁷

Zvláštní portrét ve Würzburgu za svou dnešní interpretaci v podstatě vděčí jenom dvěma článkům od Kristiny Hermann-Fiore z roku 1983³⁸ a následně Severina Josefa Hansbauera z roku 2004,³⁹ ve kterém obraz konečně získal své dnešní připsání Bernardinu Liciniovi.

Autoportrétu Rafaela z Louvru je věnováno množství literatury, avšak z ikonografické stránky se zdají nejzajímavější pohledy Cecila Goulda a Paula Joannides.⁴⁰ V těchto dvou článcích autoři nabízejí nový pohled na významný obraz z Louvru a dávají novou interpretaci postavě označované jako „mistr šermování“.

³⁴ Jaynie ANDERSON, The Giorgionesque portrait: From likeness to allegory, in: *Giorgione*, Banca Popolare di Asolo e Montebelluna, Castelfranco Veneto 1979, s. 153–158.; eadem, *Giorgione: The Painter of "Poetic Brevity"*, Paris – New York, 1997.; eadem, Bittersweet love: Giorgione's portraits of masculine friendship, in: *Melbourne Art Journal*, The University of Melbourne, 2004.; eadem, The Giorgionesque portrait II: Representations of homosociality, or the importance of friendship, in *Renaissance Venice*, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 155–173.

³⁵ Marianne KOOS, Amore dolce-amaro: Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, s. 113–174.

³⁶ Hannah BAADER, *Das Selbst im Anderen: Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Portraits 1370-1520*, Paderborn 2015, s. 227–228.

³⁷ Marianne KOOS 2006, viz pozn. 35, s. 139–146.

³⁸ Kristina HERRMANN-FIORE, Due artisti allo specchio: Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi, in: *Storia dell'arte* 47/49, 1983, s. 29–39.

³⁹ Severin HANSBAUER, Bernardino Licinio Künstlerfreunde vor dem Spiegel, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, No. 2, s. 263.

⁴⁰ Cecil GOULD, Raphael's double portrait in the Louvre: An identification for the second figure, in: *Artibus et historiae* 5, 1984, No. 10, s. 57–60.; Paul JOANNIDES, Giulio Romano in Raphael's Workshop, in: *Quaderni di Palazzo Te*, S 8, 2000, s. 35–45.

Ve svém článku ve Studiolo se Cecil Beuzelinová primárně věnuje portrétu Pontorma z Fondazione Cini, ale v souvislosti s tímto obrazem klade důraz na přátelské portréty vůbec, které se snaží roztrždit do určitých kategorií.⁴¹

Konečně v souvislosti se zvláštním obrazem Filippina Lippiho je důležitý přínos Patrizii Zambranové a již zmíněné Jill Burkové.⁴² Zatímco Zambranová se věnuje dílu Filippino Lippiho celkově a mluví o portrétu v Denveru v rámci velké monografie, Jill Burke se zaměřuje na kulturně-historický kontext a vnímá obraz Lippiho v souvislostech s objednavatelkou činnosti ve Florencii a osobními vztahy mezi objednavatelem a mistrem.

1.3. Základní pojmy

Než se pustím do podrobnějšího rozboru jednotlivých děl, která označujeme jako přátelský portrét, je nutné definovat klíčová pojetí, se kterými se operuje v této diplomové práci a která figurují rovněž i v názvu. Zaprvé je nutné říct, co bude chápáno v rámci tohoto bádání jako *portrét*. Zadruhé, jak bude pojmáno pojetí přátelského portréta a co bude do této kategorie zařazeno. Zatřetí je třeba nějak roztrždit ta díla, která jsou uvedená v práci, do několika skupin, alespoň pracovně. A konečně, bude označen časový rámeček, ve kterém se budeme pohybovat.

Ve skutečnosti z těchto pojetí pak vznikají i ty otázky, jejichž odpovědi se budou hledat anebo budou naznačené rozličné možnosti.

Pravděpodobně je třeba uznat, že pojetí portréta v naší současné době je mnohem obsáhlejší, než bylo před pěti staletími. Během vývoje, kterým prošlo malířství, portrétní žánr se výrazně proměnil. Obrátím se k dobovým textům, v nichž je možné dozvědět se o pojetí portréta přibližně v té době, která je předmětem zájmu.

Kniha o malířství Cennina Cenniniho nedává nějakou teoretickou definici portrétního žánru, ale mluví spíš o praktických aspektech provádění různých druhů maleb. Víceméně pojetí portréta lze definovat podle traktátu Leona Battista Albertiho *O malbě*. Alberti hodně cituje antické autory a uvádí příklady antických malířů. Pro něho je pojetí malířství těsně spojeno s nápodobováním reality. Od samotného zmíněného mýtu o Narcisovi až

⁴¹ Cecile BEUZELIN, Le double portrait de Jacopo Pontormo: Vers une histoire du double portrait d'amitié à la Renaissance, in: *Studiolo* 7, 2009, s. 79–99.

⁴² Patrizia ZAMBRANO – Jonathan K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004; Jill BURKE, 2004 viz pozn. 23.

po uvažování o tom, jak se má malovat portrét. Je nutné ovšem připomenout zvláštní okolnost, která je spjata s pojetím portrétu (italsky *ritratto*) a to je rozdíl mezi italskými slovesy *ritrarre* a *imitarre*. Tento rozdíl zaslouží zvláštní diskurz, který ovšem není cílem této práce. Zatímco první sloveso je příbuzné samotnému „*ritratto*“, obě dvě byla používána pro veškeré žánry umění. Rozlišování mezi těmito dvěma pojetími pak dosáhlo většího rozvoje v následující generaci.

Vasari mluví o portrétech několikrát jak ve svých *Životopisech*, tak i v některých dopisech. Ve svém pojetí následuje Albertiho a stejně jako on odkazuje na antické mistry. Je nutné zmínit ovšem to, co souvisí s rozdílem mezi *ritrarre* a *imitarre*. V životopise Domenico Puligo mluví o malíři Antonio di Cerauolo, který byl podle Vasariho „dobrým portrétistou“ ale špatným malířem, neboť ve svých portrétech příliš sledoval přírodu.⁴³

První „kodifikovanou“ definici portrétu dostává až na počátku 17. století ve slovníku Academia della Crusca, podle kterého je *ritratto* definováno jako *figura cavata dal naturale*.⁴⁴ Portrét se tedy chápe stejně jako v předcházejících traktátech Paleottiho a Lomazza.⁴⁵

V rámci diplomové práce bude portrét chápán jako realistické zobrazení domněle reálného člověka, čímž se vyhýbá zobrazením světců a Krista. Práce se pokouší také vyhnout se alegorickému zobrazení, avšak s některou výjimkou. Táto otázka je spojená s určitými potížemi. Tam, kde není jasně daný náboženský kontext, tam, kde nejsou dané jasné atributy nebo chybějí písemné prameny – jsou možnosti interpretace mnohem obsáhlejší. V některých případech nelze definovat obraz jako alegorický nebo portrét, a to nejenom kvůli absenci nějakých podkladů, ale také protože tenhle rozdíl vůbec neexistuje.

⁴³ Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1568 Firenze:

[https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori_scultori_e_architettori_\(1568\)/Domenico_Puligo](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori_scultori_e_architettori_(1568)/Domenico_Puligo) (“Uno di questi fu Antonio del Cerauolo fiorentino, il quale essendo molti anni stato con Lorenzo di Credi aveva da lui particolarmente imparato a ritrarre **tanto bene di naturale**, che con facilità grandissima faceva i suoi **ritratti similissimi al naturale**, ancor che in altro non avesse molto disegno”) “Disegno” – zvláštní pojem, který přesahuje pouhý překlad “kresba”. To, nakolik malíř dokázal ovládnout “disegno” bylo základním kritériem posuzování jeho uměleckých schopností pro Vasariho.

⁴⁴ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612. Přístupné na internetových stránkách: http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html

⁴⁵ Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582, Cap. XIX: *Delle immagini cavate dal naturale, che si chiamano ritratti*. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf Giovanni Paolo LOMAZZO 1584 *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Cap. L. a LI. *Compositione di ritrarre dal naturale a Compositione de' ritratti naturali per arte* (s. 430–444) Google Books: https://books.google.cz/books?id=f69edsALxhgC&hl=ru&source=gbs_navlinks_s

Pojetí „*přátelský portrét*“, uvedené v názvu, je bezpochyby dostatečně zkreslující a spojeno s několika problémy. Bez písemných pramenů lze jenom předpokládat existenci některých sociálních nebo osobních vztahů mezi zobrazenými postavami. V předkládané práci jsou uvedené příklady portrétů, které spíš mapují nabídku možností, než vytvářejí určitou neměnnou kategorii. Je nutné ovšem říct, že o rozdílech ve dvojportrétech mužů již bylo řečeno jak v článku Andersonové o Giorgionem, tak i u Beuzelinové v souvislosti s obrazem od Pontorma.⁴⁶ Klasifikace podobných obrazů uvádí i Baaderová.⁴⁷ Všechny výše uvedené publikace si všímají rozdílu mezi různými směry v portrétech. Některá díla jsou dodnes sporná. Tady je několik skupin nebo směrů, o kterých se mluví v těchto pracích: zaprvé portrét „opravdového přátelství“, který je hlavním předmětem zájmu této diplomové práce, neboť představuje vizualizaci literárních uvažování a filozofických koncepcí o opravdovém přátelství; portrét „pána a sluhy“ – tyto případy nezapadají do této práce, aspoň ne ty, kde tento sociální rozdíl je dán velice očividně; portréty „objednavatel a mistr“ – jedná se o případ autoportrétu Filippina Lippiho; portrét „mistr a žák“ – pokud lze vydělit tuto kategorii, neboť ikonograficky pod ní spadá jak portrét Borgheriniho se svým učitelem z okruhu Giorgioneho, tak i autoportrét Raffaela z Louvru – oba dva případy ukazují velké rozdíly; konečně portréty, které představují problém interpretace – jako případ Giorgioneho. Vlastně to je ono, o čem již byla zmínka výše: hranice mezi portrétem a alegorií, mezi realitou a fikcí.⁴⁸ O možných interpretacích podobných děl již bylo napsáno hodně, avšak díla jsou nadále předmětem zájmu badatelů. Stojí za zmínku i ten fakt, že některé obrazy – jako autoportrét malíře s přítelem v zrcadle z Würzburgu – lze skutečně zařadit do několika „kategorií“.

1.4. Časový úsek

Nejstarší obraz, o kterém se jedná v této diplomové práci, je dílo Mantegna z roku 1458. Ovšem tento obraz je ztracen. Z děl, která fyzicky existují i dnes, je nejstarším obrazem autoportrét Filippina Lippiho z Denveru 1468. Nejpozdějším dílem, zmíněným v práci je pravděpodobně obraz z Würzburgu. Ovšem je nutné zdůraznit, že jeho datace se pohybuje v poměrně velkém časovém úseku od 1530 až do 1580. V poslední době převažuje starší datace a připsání díla Bernardinu Licinio.

⁴⁶ Jaynie ANDERSON 2008 viz pozn. 34, s. 155–173; Cecile BEUZELIN, 2009 viz pozn. 41, s. 79–99.

⁴⁷ Hannach BAADER 2015 viz pozn. 36, s. 225–270.

⁴⁸ Dá se říct, že stejně do stejné „problematické“ linie zapadá i reliéf okruhu Pietro Lombardo z Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

Práce ovšem nestaví před sebe cíl sledovat nějaký vývoj přátelského obrazu v čase a nevytváří linie návazností. Text je rozdělen na kapitoly, věnované několika oblastem, které jsou spojené s přátelským portrétem, a otázkám, jež mohou podobná zobrazení vyvolávat.

2. Přátelství ve spisech

Předkládaná diplomová práce je věnovaná dílům, která se tím nebo jiným způsobem vztahují k pojetí opravdového mužského přátelství. V době renesance se začaly přehodnocovat a znovu se objevovat antické spisy, nově se četla antická filozofie. Velkou roli ve formování představ o ideálním mužském přátelství hrály spisy Cicerona. Tento autor získal velkou popularitu v okruhu humanistů. Jeho spisy byly citovány skoro každým italským básníkem, vědcem, filozofem. Traktáty Cicerona ovlivnily nejenom představy o ideálním přátelství, ale i představy o tom, jak by měla vypadat ideální vláda. Republikánský ideál oslavený v jeho *Věcech veřejných* měl velký vliv na politické názory měšťanů.

Dialog Cicerona *O přátelství* navazuje na jeho politické traktáty. Je v podstatě ódou ideálního mužského přátelství, které reflektuje republikánské ideály rovnoprávnosti a důstojnosti. Klíčovým momentem Ciceronova spisu je propojení ideálního, opravdového přátelství s lidskými ctnostmi.

2.1. Marcus Tullius Cicero: O Přátelství.

Schovávající se ve své vile v Kúmách, ve vzdálenosti od Říma, Cicero uniká životním potížím psaním svých nejznámějších dialogů, ve kterých byly ve formě besedy vyloženy základní politické a etické názory Cicerona. Ohledně probíraného tématu je nejzajímavější dialog Cicerona *O přátelství*, napsán pravděpodobně na podzim roku 44. Text nese název *De amicitiae* nebo *Laelius*, neboť hlavním účastníkem besedy je Gaius Laelius mladší, římský konzul v roce 140. a blízký přítel Scipiona Emiliana, zvaného Moudrý. Účastníci dialogu jsou stejní jako v předcházející práci Cicerona *Res publica* (*O věcech veřejných*), a tím pádem politické zaměření besedy pokračuje. Děj v dialogu Cicerona se datuje přibližně rokem 129, po smrti Scipiona Emiliana. Přátelství mezi účastníky dialogu je zdůrazněno Ciceronem také v *Res publica*.⁴⁹

Celý text je ve své podstatě chválou přátelství jako jedné z nejlepších věcí lidského života. Cicero zdůrazňuje neměnnou spojenost přátelství se ctnostmi, s *virtutis*.

⁴⁹Bylo to mezi nimi jakési přátelské pravidlo, že v poli uctíval Laelius Africana jako boha pro jeho nesmírnou vojenskou slávu, naproti tomu doma bral Scipio Laelia, neboť byl starší, jako otce. (1,12 (18) Marcus Tullius CICERO – Jan Janoušek – Aleš Havlíček (ed.), *O věcech veřejných: Latinsko-česky*, Praha 2009, s. 33.

*Především však mám pocit, že přátelství může existovat jen **mezi dobrými lidmi**. A neberu to na příliš jemné vážky, jako ti, kteří tyto pojmy vykládají příliš úzkostlivě – možná že mají pravdu, ale pro obecný užitek to má malý význam. Oni totiž tvrdí, že není dobrý nikdo kromě **mudrce**. Pripusťme, že tomu tak je.⁵⁰*

Cicero staví přátelství taky výše než rodinné vztahy:

Tím totiž vyniká přátelství nad příbuzenstvím, že z příbuzenství může vymizet náklonnost, avšak v přátelství ne. Odstraní-li se totiž náklonnost, odstraní se tím i přátelství, avšak příbuzenství trvá.⁵¹

Přátelství mezi takovými muži zaručuje tak velké výhody, že je ani nemohu vyslovit. Především jak může existovat „život, jež prožít stálo by za to“, jak říká Ennius, neopírali se o vzájemnou náklonnost přítele? Co může být sladšího než mít člověka, s nímž si troufáš mluvit o všem jako sám se sebou? Jak by mohl být tak velký užitek ze štěstí, kdybys neměl někoho, kdo by se z něho radoval tak jako ty sám? A snášet neštěstí by bylo věru těžké bez toho, kdo by je nesl dokonce ještě tíž než ty. [...]⁵²

Přátelství však v sobě zahrnuje velmi mnoho. Ať se obrátíš, kam chceš, je s tebou, odnikud není vylučováno, nikdy není nevhodné, nikdy obtížné. A tak nepoužíváme ani příslovecné vody a ohně častěji než přátelství.⁵³

Zatímco propojenost přátelství s lidskými hodnotami navazuje na Aristotela – a podle Gellia v *Atických nocích* – pravděpodobně také na ztracený spis Theofrasta, v sedmé části dialogu se nachází fráze, která je zvláště zajímavá i z hlediska dějin umění. V tomto výroku je zakotven podnět, který se bude odrážet ve spisech Leona Battista Albertiho *O malbě*. Cicero píše:

*Přátelství v sobě zahrnuje velmi mnoho velkých výhod, avšak jedna z nich všechny ostatní překonává, že totiž svítí jako hvězda naděje do budoucna a nedovoluje, abychom ochabli nebo klesli na duchu. Kdo se totiž dívá na opravdového přítele, **jako by se díval na nějaký svůj vlastní obraz**.⁵⁴ Proto nepřítomní jsou přítomní, nuzní mají nadbytek, slabí jsou silní a mrtví jsou živí, což zní ještě podivněji – tak velká je úcta, vzpomínka a stesk přátel, které*

⁵⁰ Marcus Tullius CICERO – Václav Bahník, *Tuskulské hovory, Cato starší o stáří, Laelius o přátelství*, Praha 1976 (Antická knihovna sv. 32), s. 310.

⁵¹ Ibidem

⁵² Ibidem, s. 311.

⁵³ Ibidem, s. 312–313.

⁵⁴ V originálu: *tamquam exemplar aliquod intuetur sui*.

*je doprovázejí. Z toho důvodu se zdá smrt těchto prvních blažená, život těch druhých hodný chvály.*⁵⁵

Texty Cicerona byly známy a čteny v období italské renesance, samotná postava filozofa se odráží i v dobovém renesančním malířství. Z nejznámějších příkladů lze uvést fresky Domenica Ghirlandaia v Palazzo Vecchio ve Florencii (kolem 1448–1450), sejmutou milánskou fresku od Vincenza Foppy 1464. Ze 16. století stojí za zmínku výzdoba vily v Poggio a Caiano od Franciabigia, který v jedné ze scén zobrazil *Návrat Cicerona z exilu*.

2.2. Francesco Petrarca: Dopisy.

Uvažování o pojetí přátelství lze nalézt i v odkazu Francesco Petrarce, jehož práce jsou zároveň důležité pro pojetí portrétu. Zatímco poslední oblast našla své vyjádření ve dvou famózních sonetech LXXVII a LXXVIII z roku 1336, soudit o tom, co si myslel Petrarca o přátelství lze podle jeho dopisů. Existují dva velké soubory dopisu: *Rerum familiarum libri* (nebo jen *Familiares*) a *Seniles* (*Stařecké dopisy*). První je zřejmě starší a datuje se přibližně do let 1325–1361. *Seniles* – pak do let 1361–1374. Na začátku *Familiares* se Petrarca obrací „ke svému Sokratovi“, v úvodu do souboru dopisů, které komponuje do 24 knih.⁵⁶ Jméno Cicerona je zmíněno skoro v každém dopise. Petrarca navazuje ve svých představách o přátelství na spisy antického filozofa.⁵⁷

Pozoruhodný je dopis XXI, 11 o novém příteli, který byl natolik „zamilován“ do znamenitého básníka, že celé svoje obydlí vyzdobil jeho jménem a vyobrazením.⁵⁸ Některé z dopisů – jako dopis XXIV, 3,4 – jsou adresovány přímo Ciceronovi.

V knize *O neznalosti své vlastní a jiných* z roku 1368 ještě jednou potvrzuje, že Petrarca navazuje na koncepce přátelství Cicerona, který bezprostředně spojuje tyto přátelské vztahy s lidskými ctnostmi.⁵⁹ Tomu, jak spisy Petrarce ovlivnily renesanční kulturu, je věnována rozsáhlá literatura. Ohledně tématu přátelství je ovšem zajímavý sborník z roku 2006 s článkem Jana Papyho.⁶⁰

⁵⁵ CICERO 1976 Viz pozn. 50., 7/23, s. 314.

⁵⁶ Francesco PETRARCA – Vladimír V. BIBICHIN (ed.) *Estetičeskije fragmenty*, Moskva 1982, s. 47.

⁵⁷ Jodi CRANSTON. viz pozn. 31.

⁵⁸ Francesco PETRARCA 1982 viz pozn. 56, s.105.

⁵⁹ *Pokud je to přátelství opravdové a jeho hlavní podmínkou je opravdová ctnost a nic jiného, ono se zbaví závisti a upřednostní ukončení vztahů, než vztahy dřívější, ve kterých nad ním bude pořád vládnout závist.* [přibližný překlad autorky podle ibidem] De sui ipsius et multorum ignorantia, I.

⁶⁰ Karl A.E ENENKEL – Jan PAPY, *Petrarch and his readers in the Renaissance*, Leiden 2006 (Intersections: yearbook for early modern studies 6); Jan PAPY, Petrarch's „Inner Eye“ in the *Familiarium libri* XXIV, in:

2.3. Coluccio Salutati: Dopis 1404.

Jeden z dalších významných florentských humanistů Coluccio Salutati také navazoval na spisy Cicerona. O povinnostech v přátelství píše ve svých dopisech. Například 21. června 1368⁶¹, anebo, ještě výrazněji, v dopise ze 14. června 1404 pro Galiena da Terni, kancléře Perugie, kde přímo odkazuje na Aristotela a Cicerona.

*Nejposvátnější svazek přátelství existuje nadále mezi rozloučenými a spícími, i když v té době nedělají nic z toho, co by mělo vztah k přátelství. [...] Není to přátelství podle Aristotela, pro které si přál, aby představovalo vzájemnou přízeň, spojenou se soucitem, což znamená, aby lidi měli ve stejnou dobu a navzájem vztah k vykonání povinnosti z opravdového přátelství. [...] Tím vděčím za výrok Cicerona, který říká: neexistuje nic více milovaného než ctnost, neexistuje nic, co by se mohlo více přibližovat tomu, co je za potřeby uctívát. Samozřejmě, když se díváme na lidi, kteří dříve byli jiní, ale se změnili pod vlivem ctností a slušnosti, obdivujeme je v nejvyšší míře.*⁶²

2.4. Soutěž Certame Coronario v roce 1441.

22. října v roce 1441 byla ve Florencii vyhlášena soutěž básníku – *Certame coronario* (*Soutěž o věnec*) – iniciátorem které (a zřejmě i autorem ideového návrhu) byl sám Leon Battista Alberti. Tématem byla zvolena otázka opravdového přátelství. Hlavní odměnou musel být stříbrný věnec, který ovšem nakonec nikdo nezískal, neboť nebyl zvolen důstojný účastník, což stalo příčinou veřejné odpovědi Albertiho tzv. *Protesta*. Díky této soutěži máme doložené soudobé představy o „opravdovém přátelství“, které byly převážně inspirovány antickými texty, nejvíc již zmíněným spisem Cicerona.

Soutěže se zúčastnili básníci, spisovatelé, teologové: Francesco d'Altonianco Alberti, Antonio degli Agli, Mariotto d'Arrigo Davanzati, Anselmo Calceroni, Benedetto di Michele Accolti, Ciriaco de' Pizzicolli d'Ancona, Leonardo Dati a samotný Leon Battista Alberti. Některé texty avšak nebyly představeny nahlas, ale zůstaly jen v písemné podobě. Kromě zmíněných osobností také Michele di Nofri del Giogante, Zanobi Banghegli, Giovanni Betti, Betto Busini, Lorenzo Damiani a anonymní básník.

Enenkel K., Melion W. (edd.), *Meditatio – Refashioning the Self: Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden–Boston 2011, s. 45–68.

⁶¹ Coluccio SALUTATI – Francesco NOVATI (ed.), *Epistolario di Coluccio Salutati*, Roma 1891 (Fonti per la storia d'Italia n.15–18), s. 59–61, „*Ad Ercolano da Perugia*”.

⁶² [přibližný překlad autorky s použitím ruské edice]: Coluccio SALUTATI – Dopis 14. června 1404 v ruském překladu: Lidia M. BRAGINA (ed.) — *Sočinenija italianských gumanistov epochy Vozroždenija (XV věk)*, Moskva, 1985, s. 42–48. Originální texty viz pozn. 61.

Leon Battista Alberti nebyl jediný, kdo přebíral myšlenky Cicerona. Lze uvést například i Leonarda Datiho, který ve svém příspěvku potvrzuje úvahy římského orátora. Zatímco u Tullia opravdové přátelství vždy musí být spojeno se ctnostmi, *virtu*, podle Leonarda Datiho, mnozí Florent'ané nejsou schopni opravdového přátelství, neboť jsou postiženi různými nedostatky: nejvyšší aristokratická vrstva – závistí a pomluvami, bohatí obchodníci – svými ambicemi a požitkářstvím, obchodníci – chamtivostí a podezřením, obecný lid – nevzdělaností, učedníci – licoměrností a chudobou.⁶³

Jméno Cicerona se vyskytuje mnohokrát v celém množství textů.⁶⁴ Jako příklad ideálního přátelství uvádí posel a mluvčí Signorii Anselmo Calderoni postavy převzaté z *Eneidy* Vergilia: Nisus a Eurialus. Calderoni odkazuje na autoritu Cicerona také ve své řeči, když mluví o ctnostech, se kterými je podle římského filozofa přátelství spojeno:

Začínám Tullie: ten by řekl, že přátelství existuje jenom tehdy, když s nejčistější důvěrou jeden miluje druhého se ziskem a ctí a jeden je podoben druhému bez neřestí, nikdy se nerozlučují ani v radosti, ani ve smutku; je v tom jeho podstata. Také říká, že přítel, který ukazuje svou náklonnost jenom pro jeho majetek – je přátelství k posměchu („da beffe“).⁶⁵

Závěrem tohoto dlouhého uvažování je ovšem úsudek, že opravdové přátelství je skoro nedosažitelné.

Pro renesanční Florent'any existovalo rovněž i jiné pojetí „ideálního přátelství“, které ale navázalo spíše na středověkou tradici než na antickou filozofii. Jediným opravdovým přítelem pro každého člověka je podle některých textů Ježíš Kristus. Přestože v těchto uvažováních se používala prakticky stejná rétorika jako i ve světských textech, reflektujících Cicerona, v této linii je zřejmý teologický charakter představ, který avšak nebyl nalezen autorkou této diplomové práce v probraných uměleckých dílech. Možná, že podobné téma by se mělo vztahovat spíše k církevním posvátným devočním obrazům soukromého charakteru, jako je zobrazení tváře Krista nebo v ikonografii *Salvator Mundi*. Pozoruhodné je ovšem to, že texty, ve kterých je ideálním přítelem člověka prohlášen

⁶³ Dale KENT, 2009 viz pozn. 24, s. 18.

⁶⁴ Lucia BERTOLINI, 1993, viz pozn. 28: Calceroni, v. 39, s.287, v. 27, s.286, Agli II, v.295, s.409., Giogante, v. XVIII, 3, p. 448.

⁶⁵ [přibližný překlad autorky podle originálního textu] *Comincio a Tulio, ch'altri, né io il niego, / dice non vol dire altro l'amicizia / che noc fe' püerizia / amar l'uno l'altro a utile e onore / e (come'l verso suo dice: „alter ego“) / esser l'un quel che l'altro, senza vizia; / in dolcezza e in tristizia / mai non partire: questo è l suo tenore. / Tal dire amico cha mostra di fore / amistà sol per trarre alle sue queffe: / questo è amico da beffe, ma di Scipio e di Lelio chiar dispone; / e qui finisco il dir di Cicerone*, Lucia BERTOLINI, 1993, viz pozn. 28., s. 288.

Kristus, se objevují i v rámci básnické soutěže *Certame coronario*, která na první pohled měla spíš humanistický světský charakter, nehledě na to, že probíhala ve florentské katedrále. Mariotto Davanzati, populární aristokratický básník, prohlašuje božský soucit a slitování – za opravdovou funkci přátelství:

*Přítel nám pomáhá, přejímá naše hříchy/chyby jako Pán Bůh vytvořil lásku a anděly,
učinil Marii plnou milostí, pro naše hříchy a pro naše vykoupení dal ukřižovat svého
syna...* ⁶⁶

Již zmíněný Calderoni ve svém závěru také poukazuje na Ježíše: *Dospívám k názoru, že přátelství Boha je ideální, nikdy není klamné [...]*.⁶⁷

Příspěvek samotného Albertiho na soutěži byl docela krátký a sarkastický. Rodina Albertiho se nacházela ve vyhnanství z počátku století a Leon Battista dostal povolení o návrat až po roce 1428. Ve svém příspěvku zdůrazňuje, že opravdové přátelství trvale přebývá na nebi a sestupuje na zemi velice zřídka z obavy před závistí, která je největším nepřítelem přátelství.⁶⁸

Soutěž byla zahájena ve florentské katedrále Santa Maria del Fiore 22. října, kde pak pokračovala další den. Následně byly verše předváděny i na jiných veřejných místech ve městě. Verše sepsané pro soutěž a uváděné v celém městě musely být nějakým způsobem reflektovány v tzv. *zibaldoni*.

Zibaldoni je název pro zvláštní florentskou tradici zápisníků, které se vyvinuly z účetních knih a politických kronik. *Zibaldoni* lze definovat na pomezí soukromých deníků a knížek lidového čtení. Do těchto knih se uváděly zápisky z každodenního života, aforismy, různé zajímavosti. *Certame coronario* dostalo přátelství na přední místo pozornosti Florent'anů. Alberti se chlubí ve svém dopise *Protesta* tím, že „*Již během deseti dnů více než desetkrát*

⁶⁶ [přibližný překlad autorky podle originálního textu] *l'amico aiuta e non pur noc esordia, / ma col portar del suo fallo la pena, / se loco in ciò non ha misericordia; / però che Amor la Maestà serena / a gli angeli crear e l'uom dispose / e a far poi Maria di grazia piena / pel peccar nostro; e tutt'altre vie ascose / sendo a poter purgar tanto delitto, in croce el Figlio per l'amico pose.* Lucia BERTOLINI (ed.) 1993, viz pozn. 28, s. 267–268.

⁶⁷ [přibližný překlad autorky podle originálního textu] *I' conchiudo in effetto / che l'amicizia di Dio sia perfetta, / né mai fallace; sì ogni altra setta.* Lucia BERTOLINI (ed.) 1993, viz pozn. 28, s. 281–295.

⁶⁸ Dale KENT, 2009 viz pozn. 24, s. 25–26; Text Albertiho: Lucia BERTOLINI 1993 viz pozn. 28, s. 384–385.

*bylo přepsáno dvacet kopií textů a ty byly rozeslány po celé Itálii všem vladařům a žádány všemi literáty a chváleny všemi důstojnými“.*⁶⁹

Autoři zibaldoni na začátku svých sborníků uváděli předmluvy, například „z vlastního potěšení a výnosu“ (*ditello et utilitate*) nebo věnovali „všem mým přátelům“ a uváděli citáty z básní představených na soutěži, jejímiž svědky bylo obyvatelstvo města. *Certame coronario* vyvrcholilo renesanční snahou o propojení křesťanské moudrosti s klasickými spisy a následně – aplikací dvou kulturních tradic ve vyřešení reálných problémů každodenního života. Od raného 15. století doplňovala římské antické spisy – jako příručka Quintiliana *O výchově řečnické* a Cicero *Řečník* a *O řečníkovi* – lidová nářečí a přísloví a nařízení kleriků – příručky chování a životů, včetně přátelství. Množství *zibaldoni* obsahují jak lidové aforismy, tak i antické citáty.⁷⁰

5.5. Leon Battista Alberti: O Malbě, O Rodině.

Leon Battista Alberti se neomezoval ve svých uvažováních o přátelství poetickou soutěží. Umělec a teoretik dokázal ve svých pracích propojit filozofická uvažování Cicerona o lidských vztazích s pojetím portrétu jakožto uměleckého díla. Otázce přátelství se Alberti věnuje ještě ve dvou svých spisech. Čtvrtá kniha *O rodině* je vcelku věnovaná pojetí přátelství, pro které autor hojně cituje antické autory v celém svém textu. V nejznámějším svém traktátu *O malbě* Alberti spojuje pojetí portrétu a pojetí přátelství.

Ve čtvrté knize *O rodině* cituje výroky Cicerona, jehož spisy měl ve své vlastní knihovně. *Liber quartus familie, De amicitia* hned na začátku obsahuje frázi, v podstatě opakující výroky Cicerona, které jsou zobrazeny na lístku na obraze Pontorma:

*A pak se začalo povídat o tom, že se v životě smrtelníků nenajde nic, co by bylo více ceněno a chráněno než přátelství.*⁷¹

O texty Cicerona a Plinia se opíral Leon Battista Alberti také při sepsání své knihy *O malířství*. Ve snaze o povýšení postavení malířství renovuje starou antickou myšlenku o tom, že portrét člověka prodlužuje život zobrazeného a to, že skrz portrét se dá nahradit nepřítomnost blízkých. Podle Plinia staršího, žánr portrétu byl nalezen díky touze o

⁶⁹ [přibližný překlad autorky podle originálního textu] *[16g] che infra dieci di già sono più che dieci volte venti copie trascritte di tutto il certame, [16h] e per tutta Ytalia volano a tutti i principi, et chieste da tutti i litterati, lodate da tutti i buoni.* Lucia BERTOLINI 1993 viz pozn. 28, s. 506.

⁷⁰Dale KENT, 2009 viz pozn. 24, s. 25.

⁷¹[přibližný překlad autorky podle originálního textu] *Seguirono questi ragionamenti oltre sino che gli affermarono così, in vita de'mortali piu quasi trovarsi nulla sopra alla amicizia da tanto essere piegata e osservate.* S použitím ruské edice: Leon Battista ALBERTI 2008 viz pozn. 17.

zachování zobrazení milovaného člověka. Funkce paměti a prodloužení života rovněž zmiňuje Leon Battista Alberti

Protože ono chová v sobě jakousi božskou sílu, takže nejen dělá to, jak se říká, že spřáteluje, tím, že nám znázorňuje osoby, které jsou nám vzdálené, nýbrž ono nám dokonce staví před oči ty, kteří již po mnoho let jsou mrtví, takže je vidí s největším podivem malíř a s největším potěšením divák. [...] Tak, že tváře mrtvých žijí jistým způsobem dlouhým životem, jež vděčí malířskému umění. A ježto malba vyjadřuje (podobu) Bohů, čtených lidstvem, zajisté každý si představí, jaký to dar převelký byl smrtelníkům poskytnut, když malířství tolik učinilo pro ono náboženství, kterýmž (náboženstvím) jsme hlavně spojeni s Bohy a jímž se duše udržuje v jistém stavu niterné zbožnosti.⁷²

⁷² Leon Battista ALBERTI 1947 viz pozn. 1., s. 48–49. Originální text: *Tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono. [...] E così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita. E che la pittura tenga espressi gli iddii quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova a quella pietà per quale siamo congiunti agli iddii, insieme e a tenere gli animi nostri pieni di religione.*

3. Portrét a vzpomínka

V části věnované pracím Leona Battisty Albertiho bylo zmíněno jméno Plinia staršího a tzv. mýtus o vynalezení malířství. Tohle téma vyžaduje krátký náhled.

Ve spise Plinia *Historia Naturalise*, jenž obsahuje přehledný soubor antických představ o celém světě, je několik kapitol, věnovaných umění. Plinius mluví nejenom o současných umělcích své doby, ale i vůbec o pojetí malířství, pro což uvádí i domnělý příběh jeho objevu. Zajímavé na tom je, že podle Plinia prvním „žánrem“ v malířské tvorbě byl v podstatě portrét. Mýtus neúmyslně určoval i funkci tohoto žánru. Malířství podle Plinia bylo vynalezeno obkreslením obrysu stínu člověka na stěně:

*O začátcích malířství jest nejistota a není to otázka započatého díla. Egypťané tvrdí, jak je zřejmé, s planým vychloubáním, že u nich bylo malířství vynalezeno o šest tisíc let dříve, než přešlo do Řecka. Z Řeků však jedni tvrdí, že bylo nalezeno v Sikyoně, druzí, že u Korintianů, všichni však jsou zajedno v tom, že **kolem stínu člověka byla vedena čára**, a tak první malířství mělo takový ráz, potom se provádělo jednou barvou, a takové slulo „monochromatos“ (jednobarevné), což byl vynález namáhavější, a takové trvá ještě nyní.⁷³*

O vynalezení portrétního Plinius mluví i v souvislosti s vynálezem sochařství:⁷⁴

*Již až příliš dosti o malířství. Budiž mi dovoleno k tomuto výkladu připojit ještě plastiku. Pomocí téže země vytvářeti z hlíny hrnčířské podoby vynalezl první sikyonovský Butades, hrnčíř v Korinthu, zásluhou své dcery, jež z lásky k jinochovi, odcházejícímu do ciziny, **obtáhla čarami na stěně stínový obraz jeho tváře při svitu lampy**; a její otec přitlačiv na ně hlinu vytvořil otisk a vypáliv jej v ohni s ostatními hliněnými nádobami, jej vystavil; a vypravují, že byl dlouho uchován v nymfeiu, dokud Mummius nevyvrátil Korinth.⁷⁵*

Podstatným v těchto vyprávěních Plinia je několik věcí: zaprvé to, že portrét je uveden jako první obraz, zadruhé, že portrét od svého počátku plnil některé funkce, které trvaly v podvědomí evropského člověka ještě dlouhou dobu.

⁷³ Gaius PLINIUS Secundus – Václav PRACH, *O umění a umělcích*, Praha 1941, XXXV, III, s. 23.

⁷⁴ Následující mýtus, který uvádí Plinius, může být považován i za začátek diskurzu „paragone“, soupeření „dvojčat“: sochařství a malířství.

⁷⁵ Gaius PLINIUS Secundus, 1941 viz pozn. 73, XXXV, XII, 151, s. 59–60.

V antice, jejíž teorii přejímá italská renesance, byl portrét vnímán jako určitý svérázný prostředek paměti, nástroj zachování představ o své minulosti a minulosti svých předků. U téhož Plinia:

*Ale [...] také v tom, jestliže si někdo neprávem přisvojoval obrazy slavných předků, spočívala jakási **touha po slavných činech** a bylo to daleko čestnější, než zasloužiti se o to, aby nikdo netoužil po jeho vlastních.*⁷⁶

Vynález malířství byl také spojen s touhou láskyplných očí mít před sebou zobrazení milovaného člověka, mrtvého příbuzného, vzor k nápodobování. Mýtus o vynálezu malířství byl přebírán v různých variacích od Athénagora po Rousseaua. Výjimkou nebyli ani nejznámější renesanční teoretici Leon Battista Alberti a Leonardo da Vinci.

*Myslíval Quintilian, že **starodávni malíři okreslovali stíny**, jak byly sluncem vrhány, a že pak /z toho) umění postupně bylo doplňováním vyvinováno.*⁷⁷

První obraz se sestával z jediné linie, obkreslující stín člověka vržený sluncem na stěnu.⁷⁸

Téma toho, co je obrazem a jakou roli plnil v minulosti a plní dodnes pro evropskou kulturu, je začleněno do dlouhého, dá se říct, nekonečného diskurzu. Tomuto tématu během 20. století je věnováno množství teoretických prací. Jako základní lze uvést práci Hanse Beltinga, kde zkoumá určitou hranici mezi pojetím zobrazení a umění.⁷⁹ Z novějších publikací je zajímavá monografie Christiane Kruseové, věnovaná proměnám podstaty malířského díla skrz staletí.⁸⁰

Skoro magická vlastnost portrétu, který může prodlužovat život a překonávat dálky vedla k vytvoření, například série portrétů přátel od Leona Battisty Albertiho.⁸¹ Povinnost mít navzájem portréty svých přátel byla zavedená do „pravidel Společnosti přátel“ Pietra Bemba.⁸² V těchto pravidlech se mluví o medaile z čistého zlata, na jedné straně se zobrazením tří grácií, na druhé straně s nápisem AMICORUM SOLITATI. Medaile se

⁷⁶ Gaius PLINIUS Secundus, 1941 viz pozn. 73, (XXXV, II, 8), s. 21.

⁷⁷ Leon Battista ALBERTI 1947 viz pozn. 1., s.51. Originální text: *Diceva Quintiliano ch'e' pittori antichi soleano circonscrivere l'ombre al sole, e così indi poi si trovò questa arte cresciuta.* (De pictura, Libro II, 26).

⁷⁸ LEONARDO DA VINCI, 2010.viz pozn.15, díl 2, s. 100. [Překlad autorky].

⁷⁹ Hans BELTING, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 1990.

⁸⁰ Christiane KRUSE, *Wozu Menschen malen: Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

⁸¹ John CUNNALLY, Ancient coins as gifts and tokens of friendship during the Renaissance, *Journal of the history of collections / Ashmolean Museum, Oxford*, 1994. s. 129–144.

⁸² Lina BOLZONI 2013, viz pozn. 33, s. 210–217.

musela nosit na zlatém řetězu a nesměla se snímat. Dalším pravidlem každého člena „společnosti“ byl portrét malého formátu, který se musel uchovávat v tzv. *rovescio*, obalu nebo pouzdru v podobě knížky s tím, že na jedné straně muselo být napsáno jméno a na druhé – osobní imprese zobrazeného. Nelze také opomenout tradici objednání a vytvoření medailí, sloužících jako soukromý dárek se svým vyobrazením, vzpomínkou na osobnost.⁸³

3.1. Antika a přátelský portrét

V předcházejících kapitolách bylo řečeno, jakou roli hrála antika při formování renesančních představ o ideálním přátelství a také o roli portrétu v antické a renesanční kultuře. Jednalo se ovšem jenom o teoretická uvažování, ze kterých logicky vyplývá otázka, jak antika mohla být reflektována ve skutečných přátelských portrétech.

Zatímco sochařství a architektura měly před sebou dochované příklady, vzory k nápodobování a inspiraci, malířství bylo o takovou možnost ochuzeno a mělo k dispozici jenom texty, popisující vlastnosti antického malířství a charaktery antických mistrů. Tyto texty sloužily především k formování nové teorie malířství, nicméně nemohly nabídnout konkrétní představu.

Jako určitý vzor pro renesanční portréty sloužily antické mince s podobiznami starověkých vladařů. Profilovým renesančním portrétům jednotlivců jsou věnovaná rozsáhlá studia. Tento diskurz avšak není předmětem primárního zájmu této diplomové práce.⁸⁴

Co se týče přátelských portrétů, určitý inspirační pramen lze tušit v antických náhrobních portrétech, kterými se dodnes plní italské umělecké a archeologické sbírky. Dá se předpokládat, že se v případě portrétů se náhrobky staly nejenom vizuálním zdrojem, ale zároveň byly spojeny s teoretickou inspirací: náhrobek je ve své podstatě ztělesněním ideje o vizuální paměti o mrtvých předcích, popsane Pliniem.⁸⁵

⁸³Ulrich PFISTERER, 2008 viz pozn.32. Ulrich Pfisterer dává podobné portréty do homosexuálního kontextu. Viz kapitola 7.

⁸⁴Například, Lorne CAMPBELL, *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries*, New Haven – London 1990; idem, *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*, London 2008; Nicholas MANN – Luke SYSON (edd.), *The image of the individual: Portraits in the Renaissance*, London 1998.

⁸⁵ Viz pozn.73.

Kromě náhrobních portrétů existovaly i gemy, uchované v soukromých šlechtických sbírkách. Příkladem může být kamej v Louvru, se kterou se spojuje dílo Tullia Lombarda.⁸⁶

3.1.1. Andrea Mantegna a rodina Bellini

Andrea Mantegna (1431–1506), umělec, který vnímal antiku možná nejdoslovněji ze svých současníků, nepochybně znal římskou tradici dvojportrétů na náhrobcích. Na fresce v kapli Ovetari v Padově v pozadí scén s *Umučením sv. Kryštofa* a *Soudem sv. Jakuba* je zobrazená architektura imitující antickou. [1] Jedním z elementů výzdoby na budovách jsou pozoruhodné reliéfy s dvojportréty. Dá se předpokládat, že tyto portréty byly inspirovány nějakým antickým náhrobkem. Ovšem nebylo to pravděpodobně bezprostředním seznámením se s ním.

Mantegna se znal s dílnou Belliniů ještě během svého studia u Squarcioneho. Později, v roce 1453 se oženil s dcerou Jacopa Belliniho, a tím nastartoval dlouhou spolupráci s benátskou malířskou rodinou. V případě malovaných reliéfů v kapli Ovetari v Padově je zajímavý vztah s kresbou Jacopa Belliniho z alba z Louvru [2], na které je zobrazen antický náhrobek s dvojportrétem. Přestože tenhle náhrobek je ztracen, jsou dochované jiné analogické příklady, jako římský náhrobek v Pergamon museu v Berlíně [3] nebo náhrobek z Metropolitního muzea v New Yorku.⁸⁷ Lze předpokládat, že Mantegna znal tuhle kresbu nebo přímo antickou památku, kterou Jacopo zaznamenal ve svém skicáři. Vizualní jazyk antických náhrobků byl pravděpodobně také převzat i na jiných mužských portrétech benátského okruhu, jako například portrét připisovaný Carianimu v Louvru, občas považovaný za portrét dvou bratrů Belliniů. [6]

Mina Gregori spojuje s transformací antické vizuální tradice také dílo Bernardina Licinia ve sbírce Koelliker v Miláně. [8] Plátno představuje postavu mladé ženy s nóty, opírající na parapet, a dvě mužské postavy za ní. Podle Gregori je kompoziční řešení postav mužů velice blízké dílům Tullia Lombarda, jakožto *reliéf* z *Ca'd'Oro* v Benátkách [9] nebo tzv. *Bacchus a Ariadna* v Kunsthistorisches Muzeu ve Vídni.⁸⁸ [10] Lze také předpokládat, že podobné řešení pro zobrazení dvou postav je spojeno se starší tradicí, známou

⁸⁶ Musée du Louvre, Paris, M. Chuzeville: Alison LUCHS, , *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490 - 1530*, Cambridge 1995, s. 256, fig. 93.

⁸⁷ Ovšem někteří badatelé uvádějí, že Jacopo ve své kresbě použil i vlastní fantazii, o kterou „obohatil“ antický náhrobek. Ibidem.

⁸⁸ Mina GREGORI (ed), *In the light of Apollo: Italian Renaissance and Greece : National Gallery Athens - Alexandros Soutzos Museum, 22 December 2003-31 March 2004*, Milano – Athens 2003., s. 513.

v Benátkách, kterou sledovali i sochaři rodiny Lombardo, inspirovanou dvojportréty na antických náhrobcích. Podle badatelů zkoumajících tvorbu Tullia Lombarda sochař mohl poznat tuhle tradici i prostřednictvím fresek Mantegni, které viděl v Padově. Ovšem je třeba zmínit ještě i to, že Tullio Lombardo byl těsně spjat s literárním okruhem a existuje předpoklad, že jeho reliéf Ca d'Oro sloužil jako inspirace pro autora *Hypnerotomachia Poliphili* jako příklad náhrobků dvou nešťastných milenců.⁸⁹ [11] V tomto případě se vynořuje problém, o kterém již bylo zmíněno v úvodu: *kde je hranice mezi portrétem a alegorií?* Tato otázka je zvlášť složitá pro prostředí Benátek jak v malbě, tak i v sochařském umění.⁹⁰ Například reliéf zobrazující postavy dvou mužů a pocházející z dílny Pietra Lombarda [12] bývá považován jak za alegorii, tak i za portrét. Existují verze, že jde o reflexe portréty Jana Pannonia se svým kamarádem,⁹¹ nebo o portrét bratrů Belliniů, nebo dokonce o portrét Giovanniho Belliniho a Vittora Bellinianiho.⁹² Ve většině ale uvedených interpretací se zároveň uvádí i možnost pročtení reliéfu jako alegorie: buď to může být bůh Dvoutvárný Janus, stáří a mládí, jako na kresbě Leonarda z Uffizi [13], buď mistr a žák, nebo dva diskutující z jednoho z dialogů Marsilia Ficina.⁹³

3.2. Rafael, Agostino Beazzano, Andrea Navagero a Pietro Bembo.

Za krátkou dobu na přelomu 15. a 16. století italské portrétní malířství prošlo prudkým vývojem. Famózní přátelský portrét Beazzana a Navagera od Rafaela pokračuje v linii, započaté ve ztraceném obraze Mantegni s portrétem přátel Jana Pannonia a Galeotta, který bude probrán v rámci následující kapitoly. Rafaelovo dílo je příkladem portréty, který stejně jako obraz Mantegni měl funkci zachování paměti o blízkém člověku, překonání dálky, rozděluje dvě osobnosti.

Obraz, který již byl zmíněn v úvodu, představuje relativně rozměrné plátno 76 x 107 cm, s poprsním portrétem dvou mužů v půlobratu k diváku. [35] Celková kompozice se zdá poměrně jednoduchá: dva tmavé trojúhelníky postav stejné výšky na zeleném pozadí. Oči obou mužů se nacházejí na stejné úrovni, směřují ven na diváka nebo malíře. Je ovšem zajímavé podotknout, jakou pozici zvolil malíř pro dva přátele: nezobrazil je en face jako

⁸⁹ Alison LUCHS, Tullio Lombardo's Ca' d'Oro relief: A self-portrait with the artist's wife?, *The art bulletin* / ed. John Shapley [u.a.], 1989, s. 231–236.

⁹⁰ Alison LUCHS, 1995 viz pozn. 86, s. 71–80.

⁹¹ Jaynie ANDERSON 2008 viz pozn. 34, s. 168.

⁹² Alison LUCHS, 1995 viz pozn. 86, s. 81; Mina GREGORI 2003 viz pozn. 88, s. 513.

⁹³ Marsilio FICINO – Nina REVJAKINA (ed.), *Kommentarij na Pir Platona*, in: Vasilij ZUBOV (ed.) *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*. Moskva, 1962. Český překlad se zatím připravuje: <https://www.kosmas.cz/knihy/122240/o-lasce-de-amore/> (vyhledáno 28.17.2017)

napodobování římských dvojportrétů na sarkofázích, které Rafael nepochybně musel vidět, ani v klasickém profilu, který renesance převzala z antických mincí a pramenů, vypovídajících o příkladech antických malířů.⁹⁴ Umělec zvolil půlobrat, přičemž ne symetrický, ale protilehlý: trup Andrea Navagera (postava vlevo) se skoro odvrátí od diváka, ke kterému je otočená jenom hlava; jeho společník Agostino Beazzano se nachází v klidnější pozici, uzavírající jakýsi kruh mezi dvěma kamarády. Malíř vytvořil vizuální hru: na jednu stranu tyto půlobraty uzamykají společnost dvou lidí, ale na druhou stranu jejich pohledy vtahují do svého světa třetího společníka – diváka/malíře.

Obraz, který se dnes nachází v římské galerii Doria Pamphilj, je zmiňován Marcantoniem Michielem v padovské sbírce Pietra Bemba.⁹⁵ Podle dopisu téhož Pietra Bemba kardinálu Bibienovi z roku 1516 byl obraz namalován během výletu do Tivoli 4. dubna roku 1516 ve společnosti Rafaela, Baldassara Castiglioneho a dvou přátel, kteří jsou na obrazu prezentováni: historik, básník a benátský diplomat Andrea Navagero a Agostino Beazzano, spisovatel pocházející z Trevisa.

*Zitra já s Navagerem a Beazzanem a panem Baldasserem Castiglionem a s Rafaelem se jedu znovu podívat na Tivoli: jsem ho viděl naposled před 27 lety. Uvidíme staré i nové a něco krásného, s čím se tam setkáme. Jedeme tam pro potěšení pana Andrea (Navagera), který o Velikonocích odjíždí do Benátek.*⁹⁶

Další předpokládaný portrét Andrea Navagera připisovaný Tizianovi se nachází v berlínské sbírce.⁹⁷ Kromě toho, jak Beazzano, tak i Navagero měli své portréty od Tiziana na jednom z obrazů v tzv. *Sala del Gran Consiglio* (Sál Velké rady) Dóžecím paláci v Benátkách, zničeném při požáru v roce 1575.⁹⁸

Beazzano se potkal s Pietrem Bembem v Benátkách v roce 1514. Od té doby vzdělanci dlouhá léta udržovali svou známost prostřednictvím dopisů. Beazzano psal jak latinsky,

⁹⁴ Viz kapitola 4.2.2.

⁹⁵ *El quadro in tavola delli retratti del Navagiero e Beazzano fu de mano de Raffel d'Urbino*, Marcantonio MICHIEL – Jacopo MORELLI – Gustavo FRIZZONI (edd.), *Notizia d'opere di disegno*, Bologna 1884, s. 45.

⁹⁶ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu] *Io col Navagero e col Beazzano et con M. Balsassar Castiglione et con Raffaello domani anderò a riueder Tivoli: che io uidi già un'altra volta XXVII anni sono. Vederemo il vecchio e il nuovo, et ciò che bello fia in quella contrada. Vouui per dar piacere a M. Andrea, il quael fatto il dì di Pasquino si partirà per Vinegia*. Přepsáno podle Hannach BAADER, 2015 viz pozn. 36, s. 261.

⁹⁷ Na obraze je nápis ANDREAS NAUGERIUS MDXXVI. Georg GRONAU, *Some Portraits by Titian and Raphael*, in: *Art in America* 25, 1937, S. 93–104. ; Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London 1971, cat. X.78.

⁹⁸ Marcantonio MICHIEL, 1884 viz pozn. 95, s. 45. O tomto plátně se zmiňuje Francesco SANSOVINO v *Descrizione di Venetia*, Venezia 1581, s. 131. <https://archive.org/details/venetiacittanobi00sans>

tak i v národním jazyce *volgaro*, což dokládají pochvalné verše politické povahy pro papeže Klimenta VII., císaře Karla V. nebo básně, zasvěcené samotnému Pietro Bembovi. Beazzano si vybudoval docela úspěšnou kariéru v Římě, kde se dostal do řádu Johanitů, řádu rytířů Božího hrobu a Tribunálu římské roty. Bydlel střídavě v Římě a Benátkách, až se na konec svého života vrátil do rodného Trevisa.

Andrea Navagero pocházel z benátské urozené rodiny. V paláci jeho předků bydlel Petrarca během svého pobytu v Benátkách, když psal *O nevědomosti vlastní a mnoha jiných* (*De sui ipsius et multorum ignorantia*). Andrea Navagero se stal politikem a benátským vyslancem na evropských panovnických dvorech: na dvoře Karla V. v Madridu a pak na dvoře Františka I. v Paříži. Své cesty zaznamenal v cestopisech – *navigazioni* – psaných v rodném jazyce.⁹⁹ V roce 1529 Navagero zemřel během své vyslanecké misie ve Francii. V roce 1516, 16. ledna – těsně před tím, než se uskutečnil zmíněný výlet do Tivoli – byl jmenován správcem knihovny San Marco v Benátkách a hlavním kronikářem města. Tohle místo bylo velice prestižní a těžko dosažitelné. Například Pietru Bembovi se přes veškeré jeho zásluhy a starší věk ho podařilo získat až po smrti Navagera. Navagero připravoval různé antické texty pro vydání Alda Manutia, například *Rhetorica ad Herrenium*, spisy Cicerona, Quintiliána, Ovidia, Vergilia, Horatia. V předmluvě k vydání Cicerona Alda Manutia Navagero cituje výrok, který Cicero prý přebral od Platóna: *Ale poněvadž jsme se nenarodili jen pro sebe sami, jak napsal překrásně Platón, a na část našeho života si činí nárok vlast a na část přátele.*¹⁰⁰

Dalo by se říct, že tímto citátem lze charakterizovat veškerou velice plodnou činnost tohoto okruhu přátel: Aldus Manutius nastartoval jakousi revoluci sdělovacích prostředků, na které se podílel i Navagero, Pietro Bembo pracoval na kodifikaci italského jazyka nového vzoru, Rafael vytvářel nové koncepce a prostředky v malířství. Avšak z dochovaných dokumentů vyplývá, že se po rozloučení Beazzana a Navagera v roce 1516 jejich přátelství rozpadlo. V dopise z 27. listopadu 1519 Beazzano píše Bembovi:

⁹⁹Andrea NAVAGERO, *Il viaggio in Spagna ed in Francia*, Venezia 1563. Přístupné na stránkách francouzské Národní knihovny (Bibliothèque nationale de France): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134878x>

¹⁰⁰Marcus Tullius CICERO – Jaroslav LUDVÍKOVSKÝ, *O povinnostech: Rozprava o třech knihách věnovaná synu Markovi*, Praha 1970 (Antická knihovna Sv. 6). *O Povinnostech*, kniha I., 7., s. 33.

*udělám všechno, kromě té části, která se týče Navagera, protože jsem se nenávratně rozhodl, že už nejsem jeho přítel.*¹⁰¹

Přestože oblečení dvou mužů se na první pohled zdají být záměrně stejná, poukazující na rovnost mezi dvěma přáteli, badatelka Baaderová vidí mezi nimi určité rozdíly. Podle ní se při bližším pohledu dá všimnout, že černá látka Navagerových šatů vypadá dražší a kvalitnější než látka šatů Beazzanových.¹⁰² Podle Toma Henryho byly černé tkaniny vůbec docela drahou záležitostí.¹⁰³ Lze také uvést citát Baldassare Castiglioneho, kterého znali jak portrétovaní muži, tak i objednavatel:

*Libí se mi, působí-li spíše vážným a klidným dojmem než marnivě; nejvkusnější mi připadají obleky černé barvy, a ne-li docela černé, tedy alespoň tmavé.*¹⁰⁴

Zatímco o cenové hodnotě tkanin lze uvažovat velice opatrně, nejde si nevšimnout určitých rozdílů ve fysiognomii tváří dvou přátel. Pro obličej Navagera malíř použil větších kontrastů, je tady přítomná jakási hra světa a stínu, naopak tvář Beazzana je zobrazená mnohem klidnější, plošší. Jeho baculatý obličej se zdá mnohem měkčí, pokud to lze říct o člověku s podobnou výraznou bradou. Podle Baaderové se jedná o detail, který je příznačný pro portréty Rafaela.¹⁰⁵

Aby oba dva muži byli zobrazeni spolu, museli by sedět velice blízko jeden k druhému, takže jejich kolena by se musela dotýkat. Zdá se, že portréty nebyly malovány Rafaelem ve stejný čas, ale každého z humanistů malíř musel portrétovat zvlášť.¹⁰⁶

Skoro děsivý realismus obrazu bez lichocení ukazuje velký rozdíl mezi muži. Je možné, že se Rafael rozhodl nejenom ukázat rozdíly mezi dvěma humanisty, ale také na příkladu přátel demonstrovat dva různé typy charakterů. Podle soudobé teorie o lidských povahách (tzv. *Teoria degli umori*) temperament člověka byl určen pohybem žlučí v organismu. Každému typu charakteru odpovídá určitý druh této tekutiny, kromě toho povaha člověka byla spojována s jeho vzhledem. Například Beazzano v tomto případě by se dal ztotožnit

¹⁰¹ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu] „[...] *le eseguerò tutte se non in quella parte dove ella mi tocca del Navagero perché senza rivocazione ho deliberato di non essergli più amico.*“ Hannach BAADER 2015 viz pozn. 36, s. 260.

¹⁰² Ibid. Je avšak otázkou, zdá se dá všimnout tohoto rozdílu bez znalosti kontextu díla.

¹⁰³ Tom HENRY, Gli gettò addosso il suo mantello, in: Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s.143–149.

¹⁰⁴ Baldassare CASTIGLIONE – Adolf FELIX (ed.), *Dvořan*, Praha 1978 (Živá díla minulosti Sv. 85), kniha 2., XXVII, s. 127.

¹⁰⁵ Hannach BAADER 2015 viz pozn. 36, s. 256.

¹⁰⁶ Ibidem.

s typem flegmatika, který má přebytek *flegmy*, je líný, pomalý, klidný. Zatímco tvář Navagera odkazuje spíš k typu sangvinika, jehož samotný název souvisí se slovem „*sangue*“, krev, kterou je plná plet' obličeje Andrea.¹⁰⁷

Předpokládá se, že portrét byl zhotoven na objednávku samotného Pietra Bemba, který ho následně daroval Beazzanovi v roce 1538 přes Antonia Anselmiho.¹⁰⁸ Pak obraz přešel do sbírky Pamphilij od roku 1647 po sňatku Olimpie Aldobrandini a Camilla Pamphilij.

Pobyt obrazu v Bembově sbírce je důležitou součástí jeho kontextu díla. Sbíрка, kterou začal budovat ještě otec Pietro Bembo, se stala v poslední době předmětem různých bádání. Přestože se nejednalo o rozsáhlou pokladnici vrcholných uměleckých děl jako v případě panovnických sbírek, kolekce rodiny vzdělců byla velice promyšlená. Zahrnovala sbírku malých antických soch, hodně portrétů a velkou knihovnu, obsahující spisy antických a soudobých autorů. V knihovně byla přítomná díla Vergilia, Terentia, několik autografů Petrarce. Dá se říct, že sbírka byla zmenšenou verzí toho, čemu se na vévodských dvorech říkalo „*studiolo*“, a to s tím rozdílem, že v padovské rodině byl kladen velký důraz na literární prostředí. Knihovnu doplňovaly portréty znamenitých autorů, jak benátských – Jacopa Sannazara, tak i středoitalských – Dante Alighieriho a Francesca Petrarce, jejichž texty Bembo editoval pro vydání Alda Manuzia, nebo Giovanni Boccaccia, jehož jazyk Bembo použil ve svém traktátu *Prose della Volgar Lingua*. Jak popisuje Michiel, ve sbírce byla kopie famózního portrétu Laury Petrarce,¹⁰⁹ dva portréty samotného Bemba (jeden v mladším věku, druhý – od Rafaela), několik obrazů Andrea Mantegni s náboženskými náměty.¹¹⁰ Portrét Navagera a Beazzana musel

¹⁰⁷ Podrobněji o temperamentech viz Raymond KLIBANSKY – Erwin PANOFKY – Fritz SAXL, *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Liechtenstein 1979, s. 3–15. K této teorii lze přidat ještě i ten fakt, že v 15. století existovala představa rovněž o „čistší“ a „teplejší“ krvi. Medicína v tomto případě byla těsně provázána s filozofií. Ve svém traktátu O lásce (1469, je rovněž znám jako komentář na Symposion Platona) Marsilio Ficino používá této představy pro popis některých pojetí, které v dnešních představách nenáleží do oblastí fyziologie. Ficino při popisu „lásky“ mezi dvěma muži (nejedná se o to, co se dnes většinou pojímá jako homosexualita, ale spíše nejvyšší, filozofické přátelství) mluví o tom, že prostřednictvím pohledu lze zprostředkovat nějaký duch (*spirito*), ovlivňující lidskou krev. Projev VII, Kapitola VIII: *Jak milující se stává podobným svému milovanému*. Přibližný překlad autorky podle: Marsilio FICINO 1962 viz pozn. 93. Originální text Marsilio FICINO – Giuseppe Rensi (ed.), *Sopra Lo Amore ovvero Convito Di Platone*, 1914:

<https://archive.org/details/MarsilioFicinoSopraLoAmoreovveroConvitoDiPlatoneCarabbaEditore1914>

¹⁰⁸ V roce 1538 Bembo poslal Antoniu Anselmimu do Benátek dopis z vily Bozza, ve kterém píše: *Son contento che al Beazzano si dia il quadro delle due teste di Raffael da Urbino, e che gliele facciate portar voi, ed anco gliele diate, pregandolo ad aver cura che non si guastino*. Hannach BAADER 2015 viz pozn. 36, s. 256.

¹⁰⁹ Viz kapitola 4..

¹¹⁰ Marcantonio MICHIEL 1884, viz pozn. 95, s. 40–63.

zapadat do tohoto vysoce intelektuálního prostředí doma učence, který vytvářel nový systém vědění. Beazzano a Navagero měli stejné zájmy jako jejich přítel Bembo.

Portrét se dostává do vlastnictví Beazzana mnohem později, než se datují výše citované dopisy. Jeden z portrétovaných – Andrea Navagero – už nebyl naživu. Ale je málo pravděpodobně, že tenhle dar byl nějak spojen s jeho smrtí. Pietro Bembo v této době měl naděje, že bude jmenován kardinálem, což se uskutečnilo v roce 1539. Je možné, že tímto darem diplomaticky zdatný básník chtěl poděkovat za vysoké ocenění jako poeta a intelektuál ve veřejnosti.

V 19. století vznikaly teorie, že obraz v římské sbírce Doriů je kopií ztraceného obrazu, se kterým se Bembo rozloučil v roce 1538. Předpokládalo se, že si Bembo objednal kopii buď od někoho z okruhu Polidora da Caravaggia,¹¹¹ nebo od nějakého benátského mistra.¹¹² Zřejmě důvodem k podobným předpokladům bylo to, že Michiel ve svém popisu sbírky Bemba zmiňuje obraz na dřevě, zatímco v Římě se nachází obraz na plátně. Ovšem Shearman se domnívá, že obraz – stejně jako portrét Baldassare Castiglioneho – byl primárně namalován na plátně nataženém na dřevo, které bylo následně odděleno. Kromě toho i ve svém dopisu Anselmimu v roce 1538 Bembo už uvádí obraz na plátně.

Osobnost Pietra Bemba lze považovat za svého druhu „spojnici“ mezi římským a benátským prostředím. Jeho spis *Asolani* měl velký ohlas ve vznešené humanistické kultuře Serenissimy a přinesl své plody i ve výtvarném umění jakožto znamenitý a tajemný portrét dvou mladíků v římském Palazzo Venezia, se kterým se spisy obvykle spojují v ikonografických studiích.¹¹³ Možná, že Rafael znal i jeho raný spis soukromějšího charakteru *Leggi della compagnia degli amici* – tzv. pravidla skupiny přátel, ve kterém Bembo klade důraz na to, že musejí mít portréty svých přátel.¹¹⁴

Někteří badatelé předpokládají, že obraz Rafaela se stal jakýmsi „kánonem“ pro zobrazování dvou přátel, modelem, který sledovali (občas úspěšně, občas ne) jiní malíři. Obraz připisovaný Vincenzu Catenovi v Dublinu se porovná s dílem Rafaela.¹¹⁵ [36] Je

¹¹¹ Giovanni Battista CAVALCASELLE – Joseph A. CROWE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze 1891. <https://archive.org/details/raffaellolasuavi01crow>

¹¹² Johann David PASSAVANT – Jules LUNTESCHÜTZ – Paul LACROIX, *Raphael d'Urbain et son père Giovanni Santi*, Paris 1860. Italské vydání 1891: <https://archive.org/details/raffaellodurbin02guasgoog>

¹¹³ Viz kapitola 4.3.2.

¹¹⁴ Lina BOLZONI, 2013 viz pozn.33.

¹¹⁵ Na rubové straně obrazu se nachází pozdější nápis *Navagero et Beazzano Poetes*. Atribuce obrazu se změnila několikrát: Bernard BERENSON, *Venetian painting in America: The fifteenth century*, New York 1916, s. 252 – mladý muž je dílem Cateny; idem, *Italian pictures of the renaissance: A list of the principal*

nutné si všimnout jasných rozporů mezi obrazy, vyjma diskurzu o rozdílu v kvalitě. Mistr dublinského plátna buď nepochopil ten vizuální systém, který použil Rafael, nebo naprosto nesledoval jeho vzor. Postavy na írském plátně nemají ani nejmenší zájem o to, co se děje mimo prostředí obrazu. Portréty dvou mužů se zdají osamocené, mezi nimi chybí jakákoliv komunikace. Postavy se odlišují také po výtvarné stránce, v kvalitě provedení.

Zajímavější souvislost může být s obrazem Jacopa Carrucciho (zv. Pontormo) v Fondazione Giorgio Cini. [49] Na první pohled se plátno Pontorma zdá vzdálenější výtvarnému jazyku Rafaela, ale při pochopení principů, podle kterých je vybudován obraz manýristického malíře, by se dalo říct, že malíř použil podobný systém jako Rafael. Přestože obraz má jiný formát a jinou orientaci, postavy jsou také umístěny v půlobratu k divákovi, na kterého jsou zaměřené jejich pohledy. Černá oblečení, splývající dohromady v dnes skoro nerozlišitelné hře odstínů, připomínají roucha Beazzana a Navagera. Stejná výška dvou mladých mužů, jejich oči na jedné úrovni, bílé límce bez jakékoliv ozdoby, zdůrazňující tváře, které vystupují z tmavého pozadí – všechny tyto detaily odkazují na Rafaela. Zajímavý detail, kterého je třeba si všimnout: pokrývky hlav dvou postav nejsou stejné jako u Pontorma, tak i u Rafaela a mohou mít nějaký ikonografický význam.¹¹⁶

3.2.1. Zničený portrét přátel od Sebastiana Lucianiho (del Piombo).

Ještě jeden obraz byl by mohl souviset s portrétem Beazzana a Navagera od Rafaela. Dílo je dnes známo podle slov Vasariho v životopisu Sebastiana Lucianiho (zv. del Piombo). Umělec ještě na začátku své kariéry v Benátkách portrétoval hudebníka Verdelota spolu s jeho přítelem zpěvákem Ubrettem. Pozoruhodné je to, že Vasari zdůrazňuje, že charakter malby Sebastiana byl velice podobný Giorgionemu.

Jakmile však Giorgione da Castelfranco zavedl v Benátkách harmoničtější postupy a zářivější barvy moderního stylu, odešel Sebastiano od Giovanniho a šel k Giorgionovi, u něhož zůstal velmi dlouho, až přebral z velké části jeho styl. Provedl v Benátkách několik velmi věrných podobizen podle skutečnosti, mezi jinými i portrét vynikajícího hudebníka Francouze Verdelota, který byl tehdy kapelníkem v chrámu San Marco; Sebastiano ho namaloval i s jeho druhem, zpěvákem Ubrettem, a když se pak Verdelot

artists and their works with an index of places, Oxford 1932, s.64, – celý obraz je dílem Giovanni Belliniho; Luitpold DÜSSLER, *Giovanni Bellini*, Wien 1949, s. 64 – Catena je autorem celého obrazu; Giles ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edinburgh 1954, s.81 – starší muž je od Carianiho, mladší od Pietra degli Ingannatiho; Fritz HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1962. (Saggi e studi di storia dell'arte 6,1),s.103 – Připisuje celý obraz Catenovi.

¹¹⁶ Viz kapitola 5.3.

*stal kapelníkem v kostele San Giovanni, vzal s sebou obraz do Florencie; dnes se nachází v domě sochaře Francesco da Sangallo.*¹¹⁷

Lze vidět, že na rozdíl od portrétu Leonella d'Este se svým komorníkem z roku 1449¹¹⁸, v tomto případě se jednalo opravdu o jedno plátno – „*medesimo quadro*“, totiž na stejném plátně. Porovnání umělecké dovednosti Sebastiana s Giorgionem způsobilo vznik mnoha pokusů o ztotožnění ztraceného díla Lucianiho s různými obrazy.

Sebastiano del Piombo byl ještě jedním spojovacím článkem mezi světem Benátek, střední Itálií a Římem. Malíř začal svou kariéru v Benátkách zřejmě pod vlivem Giorgioneho, ale následně se přestěhoval do Říma, kde se dostal na nějakou dobu do dílny Rafaela. Někteří badatelé předpokládají, že Rafaelův portrét Beazzana a Navagera vykazuje rysy benátského malířství a že se na obraze podílel i samotný Sebastiano. Myšlenka zní docela nepravděpodobně, vzhledem k okolnostem vzniku této osobní objednávky a složitým vztahům mezi Rafaelem a Sebastianem.

Od šedesátých let nejpravděpodobnější verzí obrazu, se kterým bylo ztotožňováno dílo Sebastiana, byl portrét dvou mužů v berlínské sbírce, bohužel známý jenom podle fotografií.¹¹⁹ [37] Dílo bylo zničeno v roce 1945. V dnešní době se většinou považuje za dílo anonymního mistra. Podle dochovaných fotografií ale nelze potvrdit žádnou verzi. Přesto lze uvažovat o kompozičním řešení obrazu. Dílo představovalo dva muže přibližně stejného věku v černém oblečení, stojící za nějakým parapetem. Pozadí je rozděleno na

¹¹⁷ Český překlad podle vydání Giorgio VASARI – Jan VLADISLAV (ed.), *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Praha 1998, II, s. 155; Originální text: *E doppo lui, avendo Giorgione da Castel Franco messi in quella città i modi della maniera moderna, più uniti e con certo fiammeggiare di colori, Sebastiano si partì da Giovanni e si acconciò con Giorgione, col quale stette tanto che prese in gran parte quella maniera. Onde fece alcuni ritratti in Vinegia di naturale molto simili, e fra gl'altri, quello di Verdelotto franzese, musico eccellentissimo, che era allora maestro di cappella in San Marco, e nel medesimo quadro quello di Ubretto, suo compagno cantore. Il qual quadro recò a Fiorenza Verdelotto quando venne maestro di cappella in San Giovanni, et oggi l'ha nelle sue case Francesco Sangallo scultore.* Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568.

Google Books:

https://books.google.cz/books?id=1dkgTr8sWMkC&dq=inauthor:%22Giorgio+Vasari%22&hl=ru&source=gbs_navlinks_s

¹¹⁸ Viz kapitola 4.1.2.

¹¹⁹ Ulrich PFISTERER 2008, viz pozn. 32, s. 327. Jedná se o obraz velikosti 87x102 cm, dílo se dostalo do sbírky Kaiser-Friedrich Musea po zakoupení velké londýnské sbírky Solly v roce 1821. Zničeno v roce 1945. Cavalcaselle připisoval obraz Giorgionemu nebo Tizianovi, nicméně obraz byl vystavován jako „benátská škola 1515–25“ (Posse, katalog muzea 1913). V roce 1927 Longhi připisuje obraz Tizianovi 1518–20. Suida 1933 – také připisuje Tizianovi; podle Berensona (1936) se jedná o kopii podle ztraceného originálu. Jako první obraz připsal Freedberg Sebastianu del Piombovi a označil jako portrét Verdelota a Ubrechta, pak jeho téze opakoval Wetthey a McKillop; podle Carlo VOLPE – Mauro LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, 1980, s.136.

dvě části, po levé straně je vidět výhled do krajiny, po pravé – část závěsu. Podobné řešení je příznačné pro benátské malířství. V obrazech se sakrálním námětem se objevuje například u Madon Giovanniho Belliniho od 80. let.¹²⁰ V profánních námětech si lze podobné nesymetrické rozvržení všimnout někdy po přelomu století, u Carpaccia (nebo Bramantina),¹²¹ jako v díle Belliniho – *Mladá žena se zrcadlem* ve vídeňském Kunsthistorisches muzeu.¹²² Přibližně ve stejné době podobná „poloviční“ kompozice proniká i do portrétního žánru jako na portrétu dóžete Leonarda Loredana od Carpaccia nebo jeho okruhu.¹²³ Postavy na obrazu z Berlína se nacházejí ve stejné výšce, ale v různých polohách: zatímco muž na levé straně stojí prakticky en face a jeho pohled se směřuje na diváka, jeho společník je zobrazen v profilu a jeho oči jsou zaměstnané čtením nějakého listu. Není tady jasně, má-li rozličná poloha dvou postav nějaký význam, jak tvrdí Beuzelinová v souvislosti s profilovým portrétem jako „znakem“ nižšího postavení. V porovnání s autoportrétem Filippina Lippiho se svým objednavatelem [25] se tento význam zdá pravděpodobnější, což možná lze odůvodnit tím, že muž po levé straně směřuje svůj pohled na diváka, zatímco oči Piera del Puglieseho zůstávají v rámci obrazového prostoru, směřují směrem dolů. Na ztraceném portrétu se muž po levé straně jeví jako hlavní reprezentant děje. Na první pohled obraz patří spíše do linie portrétů „s tajemníkem“ jako na obraze od samotného del Piomba – *Ferry Carondelet s tajemníkem* (kol. 1510–1512, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) [38] – nebo v díle Tiziana – *Kardinál Georges d'Armagnac se svým tajemníkem Guillaumem Philandrierem*, (Louvre, Paříž) [39]. Ale na druhou stranu je zde určitá spojitost s málo známým dílem ze soukromé sbírky, tzv. *Portrétem lékaře*, [56] ve kterém by přítomná čtoucí osoba těžko mohla být interpretována jako tajemník.¹²⁴

¹²⁰ Renato GHIOTTO – Terisio PIGNATTI, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milano 1969, kat. heslo č. 85, 109, 111, 113, 114, 119, z pozdějších: 193, 194 196.

¹²¹ Smrt Lucrécie, foto Fondazione Zeri: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=26538&titolo=Carpaccio+Vittore%2C+Morte+di+Lucrezia (vyhledáno 30.03.2017).

¹²² Renato GHIOTTO – Terisio PIGNATTI, 1969 Viz pozn 113, kat. heslo č. 210, str. 110.

¹²³ Academia Carrara, Bergamo, Inv. 81LC00151.

¹²⁴ Viz kapitola 6.2. 6.2. Anonym: Portrét „lékaře“ kol. roku 1520 Manson & Woods. Christie's, *Old master pictures* 1983, London. (14.10.1983, Taormina 2741)

4. Portrét a poezie

Renesanci ovšem nelze považovat za epochu, která vznikla jenom ze znovuobjevení antiky. Změna myšlení a umění měla své kořeny i ve středověku. Někdy od 13. století v Itálii vzniká literární tradice skládání veršů k jednotlivým portrétům, buď existujícím, nebo ne. Problematice ztotožnění básnických děl s uměleckými díly jsou věnované obsáhlé práce na hranici filologického a umělecko-historického zkoumání.

Básnictví a malířství, následují citát Horatia *Ut pictura poesis*, šlo během mnoha staletí ruku v ruce se soupeřením, láskou a nenávisť. Poetický slovesný obraz v západní renesanční kultuře byl stejně důležitý jako obraz vizuální. Skoro všechna umělecká díla představená v rámci této diplomové práce jsou tím nebo jiným způsobem spojená s básnickým uměním. Existují i příklady dochovaných básní, které jsou jedinečným svědectvím ztraceného uměleckého díla.

Nelze opomenout portrét Laury, milované Petrarce, který si básník objednal u Simona Martinina, oslavil ve svých dvou sonetech LXXVII a LXXVIII z roku 1336 a zároveň odsoudil ve své próze.¹²⁵ Otázce vztahů malířství a básnictví jsou věnované mnohé kapitoly v traktátu Leonarda da Vinciho *O malířství*.

*A nazýváš-li malířství němou poezií, malíř může nazvat poezii slepým malířstvím.*¹²⁶

Co se týče přátelského portrétu, přestože tato oblast je široká a různorodá, jejím jednotícím principem je velice soukromý a osobní vztah mezi divákem a uměleckým dílem. Portrét dvou mužů – aspoň ty jeho uvedené příklady – není oficiálním reprezentačním portrétem vládce, není také snoubeneckým svědectvím, ale je potvrzením určitých neoficiálních vztahů, spojujících dva svobodné lidi. Na rozdíl od reprezentativních vladařských portrétů se v těchto obrazech prakticky neprojevují atributy společenského a politického postavení. Jedná se o úplně jiné sdělení. Proto v tomto případě je zvláště zajímavý projev básnického umění a umění výtvarného. Ve většině případů se jedná o portréty velice vzdělaných a osvícených osob, majících určité společenské postavení. Jejich pozornosti nemohly uniknout nově vznikající teorie umění

¹²⁵ Francesco PETRARCA – Jiří ŠPIČKA – Richard Psík (edd.), *Mé tajemství: O tajném střetu mých myšlenek = Secretum meum : de secreto conflictu curarum mearum*, Praha 2004

¹²⁶ LEONARDO DA VINCI – H. Anna SUH – Richard MÜLLER, *Leonardův skicář*, Praha 2007, s. 12. Leonardo ovšem tento výrok přebírá z Plutarcha, který odkazuje na Simónidésa z Keu.

a módní krásná literatura. Zatímco někteří si vybírali pro portrét antické citáty, jiní se řídili soudobým básnictvím.

4.1. Několik ztracených portrétů

4.1.1. Andrea Mantegna: Janus Pannonius, Galeotto Marzio da Narni

Jedním z nejdůležitějších příkladů použití portrétního prostředku paměti a překonání dálky je ztracený portrét Andrea Mantegni zobrazující Jana Pannonia a Galeotta Marzia da Narni z roku 1458. Obraz je znám podle veršů, publikovaných ve sborníku *Poemata* a datovaných rokem 1458.¹²⁷ Přestože dílo není dochováno, verše, věnované osobnosti Mantegni jako poděkování za vytvoření výjimečného portrétního, jsou velice pozoruhodné.

Autor těchto chválicích veršů byl samotný Janus Pannonius (1434–1472), uherský a chorvatský humanista a básník, narozený 29. srpna 1434 v Zagrebu. Na jaře 1447 byl poslán na školu Guarina da Verona do Ferrary, kde strávil dobu do svého věku 24 let. Zde se setkal s Galeottem Marziem (Martius) (1427–1497), ve kterém našel nejlepšího přítele. Galeotto pocházel z Narni, byl představitelem staré významné rodiny, stal se humanistou a filozofem. V roce 1450 opustil Ferraru a v následujících letech přednášel na univerzitě v Padově, kde zároveň studoval medicínu. Na podzim roku 1454 se Janus také přestěhoval do Padovy, nastoupil na univerzitu a věnoval se básnictví do roku 1458, kdy dokončil svá studia a po návštěvě Říma a Florencie se odebral zpátky do Uherska. Tradičně se považuje za „uherského biskupa“, popsaného Vasarim,¹²⁸ který je zobrazen na freskách v kapli Ovetari v Padově.¹²⁹ V roce 1461 Marzio navštívil svého přítele v Budě. Pak se vrátí do Uherska ještě v roce 1465. Galeotto doprovázel Jana v roce 1472, když se jako poslední zapojil do spiknutí proti Matyáši Korvínovi. Janus musel utéct a zemřel na cestě do Itálie nedaleko Zagrebu (Medvevár). Galeotto Marzio zemřel v roce 1497, je pohřben v Mantagnaně na území Padovy. Před návratem Jana do Uherska se dva humanisté nechali zobrazit dvorním malířem Andreem Mantegnim. K této příležitosti Jan složil latinské verše, které jsou zvláště zajímavé nejenom tím, že popisují ztracený obraz významného malíře, ale i tím, že se v nich odrážejí ideje a nároky, které se spojovaly s koncepcí portrétního a přátelského portrétního zvláště. V krátkém textu autor dokáže demonstrovat svou obrovskou znalost antických textů, věnovaných malířství.

¹²⁷ První vydání: Utrecht 1784, s. 276–9, podle rukopisu Matyáše Korvína.

¹²⁸ „Zpodobil tam rovněž rytíře Bonramina a jistého biskupa z Uher, opravdového hňupa, který se po celé dny potloukal po Římě a v noci spával jako dobytče po stájích“, Giorgio VASARI, 1998 viz pozn. 117, díl I., s. 381.

¹²⁹ V roce 1459 se Janus se stal biskupem Quinquecclesie (Pecs, Pětikostelí).

1. LAUS ANDREAE MANTEGNAE, PICTORIS
PATAVINI

Qualem Pellaeo fidum cum rege sodalem
Pinxit Apelleae, gratia mira, manus;
Talis cum Iano tabula Galeottus in una,
Spirat **inabruptae nodus amicitiae.**
Quas, Mantegna, igitur tanto pro munere grates,
5
Quasve canet laudes, nostra Thalia, tibi?
Tu facis ut nostri vivant in saecula vultus,
Quamvis amborum corpora terra tegat.
Tu facis, immensus cum nos disternat orbis,
Alter in alterius possit ut esse sinu. 10
Nam quantum a veris distant haec ora figuris?
Quid, nisi vox istis desit imaginibus?
Non adeo similes speculi nos lumina reddunt,
Nec certans puro splendida lympa vitro.
Tam bene respondet paribus distantia membris,
15
Singula tam proprio ducta colore nitent.
Num te Mercurius divina stirpe creavit?
Num tibi lac, quamvis virgo, Minerva dedit?
Nobilis ingenio est, et nobilis arte vetustas,
Ingenio veteres vincis, et arte, viros. 20
Edere tu possis spumas ex ore fluentes,
Tu Veneris Coae perficere effigiem.
Nec natura valet quicquam producere rerum,
Non valeant digiti quod simulare tui.
Postremo, tam tu picturae gloria prima es, 25
Quam tuus historiae gloria prima Titus.
Ergo operum cultu terras cum impleveris omnes,
Sparsis et toto nomen in orbe tuum;
Illicet, accitus superas transibis ad arces,
Qua patet astriferae, lactea zona, viae;
Scilicet ut vasti pingas pallatia coeli,
Stellarum flammis sint variata licet.
Cum coelum ornaris, coelum, tibi praemia, fiet,
Pictorum et, magno sub Iove, Numen eris.
Nec tamen his fratres cedent pietate poetae, 35
Sed tibi post Musas proxima sacra ferent.
Nos duo praesertim; quorum tua dextera formas
Perpetua nosci posteritate facit.
Interea haec gratam testentur carmina mentem,
Vilior his Arabi turis acervus erit. 40¹³⁰

1. Chvála Andrea Mantegni, malíře
z Padovy

Jak ruka Apellova namalovala s obdivuhodným
půvabem
věrného přítele spolu s králem z Pelly,
tak zároveň s Janem na jednom obraze Galeotto
vydechuje **svazek nepřerванého přátelství.**
Jaké díky tedy, Mantegno, za takový dar 5
nebo jaké chvály ti zapěje naše múza/Thálie?
Díky tobě budou naše tváře žít navěky,
přestože těla nás obou bude krýt země.
Díky tobě budeme jeden v klíně druhého,
ač nás rozdělí nezměrný svět. 10
Neboť o kolik se liší tyto obličejy od skutečných
podob?
Co těmto vyobrazením chybí než hlas?
Tak sobě podobné nás neodrážejí blyštivá zrcadla
ani jasná hladina podobná čirému sklu.
Tak dobře odpovídá vzdálenost jednotlivých
částí: 15
každá se skví vyvedená svou vlastní barvou.
Stvořil tě snad Merkur božského rodu,
kojila tě snad Minerva, ač panna?
Stará doba je proslulá nadáním a proslulá
uměním;
**ty svým nadáním i uměním staré mistry
předčíš.** 20
Dokázal bys namalovat pěnu řinoucí se z úst
i vytvořit podobiznu Venuše z ostrova Kós.
Ani příroda nedokáže vytvořit nic,
co by tvoje prsty nedokázaly napodobit.
Konečně jsi první slavný muž malířství, 25
jako je tvůj Livius první slavný muž
dějepisectví.
Až tedy naplníš uctíváním svých děl všechny
země
a rozšíříš své jméno po celém světě,
Hned přejdeš povolán do výsostných hradů,
kudy je otevřen mléčný pás hvězdonošné cesty,
abys totiž vymaloval paláce pustého nebe,
byť jsou oživeny plaménky hvězd.
Až nebe vyzdobíš, stane se nebe tvou odměnou
a budeš božstvem malířů pod velkým Jupiterem.
Nezadají si s nimi přesto ani bratři básníci, 35
ale budou přinášet oběti hned po múzách tobě.
Obzvláště my dva, jejichž podoby tvoje pravice
tvoří pro památku potomstva.
Mezitím ať tyto verše dosvědčují vděčnost:
hromada arabského kadidla nebude mít takovou
cenu. 40

¹³⁰ Překlad veršů do angličtiny byl publikován v Ronald W. LIGHTBOWN, *Mantegna: With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Berkeley u.a. 1986., s. 459-460. Viz také Ágnes RITOÓK-SZALAY, Andrea Mantegna e Giano Pannonio, in: Peter FARBAKY – Louis A. WALDMAN (edd.) *Italy & Hungary, humanism and the art in the early Renaissance*, Milano 2011, s.151–172.

V těchto verších se nachází několik zajímavých odkazů na starší obecná místa v literatuře. Například přátelství mezi básníkem a humanistou je tady podtrhnuto metaforou pouta: *inabruptae nodus amicitiae*. (=svazek nepřerванého přátelství).¹³¹

Pak následuje fráze *Tu facis ut nostri vivant in saecula vultus* (=Díky tobě budou naše tváře žít navěky) – je v podstatě skoro přímý odkaz na citát Leona Battisty Albertiho (II, 25), stejně jako i *Tu facis, immensus cum nos disternit orbis Alter in alterius possit ut esse sinu* (=Díky tobě budeme jeden v klíně druhého, ač nás rozdělí nezměrný svět) – topos, který Alberti přejímá z antických spisů Plinia a Quintiliana. Dva kamarádi jsou spolu zvěčnění, zatímco ve skutečnosti se musejí rozloučit navždy.

Quid, nisi vox istis desit imaginibus? (=Co těmto vyobrazením chybí než hlas?) – Zobrazení hlasu, jediná věc, která chybí v natolik dokonalém portrétu. Toto společné místo je také velice známo a oblíbeno básníky. Například ještě v antické poezii se objevuje ve verších ze 4. století od Decima Ausonia, *Echo pictam*: Nešťastná nymfa žádá malíře o nemožné zobrazení, zobrazení hlasu: *pokud mě chceš zobrazit skutečně, musíš namalovat můj hlas*.¹³² Podobně se vyjádřil Francesco Petrarca ve svých dvou znamenitých sonetech na portrét Laury od Simona Martiniho.¹³³

Ve verších se zdůrazňuje návaznost na antické umění, které, podle Jana Pannonia, bylo vzkříšeno Mantegnou: *Stará doba je proslulá nadáním a proslulá uměním; ty svým nadáním i uměním staré mistry předčíš*.

Janus porovnává Mantegnu s Titem Liviem, římským historikem počátku našeho letopočtu. (*Konečně jsi první slavný muž malířství, / jako je tvůj Livius první slavný muž dějepisectví*). Tohle porovnání je zvlášť zajímavé, pokud připomeneme, že umění bylo porovnáno buď s poezií, anebo s dějepisectvím. Tady je zřejmý odkaz na *Poetiku* Aristotela, což ale zní docela překvapivě, neboť jak víme *Poetica* byla „znovu objevena“

¹³¹ Dá se předpokládat, že autor veršů byl obeznámen s dialogem Cicerona O přátelství, kde lze najít podobný epitet: *amabilissimus nodus amicitiae* – nejpůvabnější pouto přátelství, podle českého překladu Marcus Tullius CICERO – Václav BAHNÍK, 1976, viz pozn.50, s. 326.

¹³² *si vis similem pingere, pingere sonum*. Citát AUSONIUS Decimus Magnus:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0612%3Asection%3D32>

Podrobněji se této tematice věnoval Jan Ameling EMMENS, *Rembrandt en de regel van de kunst: Rembrandt and the rules of art*, Utrecht 1964. Z novějších prací je důležitá Lars Olof LARSSON, „...Nur die Stimme fehlt!“. *Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit*, Kiel 2012.

¹³³ *Kdyby byl býval dán ušlechtilému obrazu hlas a rozum* [přibližný překlad autorky podle textu] *s'avesse dato a l'opera gentile / colla figura voce ed intellecto*. Podle Lina BOLZONI 2008, viz pozn., s.22.

až v roce 1498, když v Benátkách vyšlo vydání latinského překladu Lorenza Vally, a následně řecký originál v roce 1508 v nakladatelství Alda Manuzia.

*Z řečeného je patrno i to, že úkolem básníka není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Dějepisec a básník se totiž neliší tím, že píše veršem nebo prózou; vždyť i dílo Hérodotovo by se dalo převést do veršů a v té veršové formě by zůstalo jakýmisi dějinami stejně dobře jako bez veršů. Oboje se však liší tím, že **jeden vypráví, co se stalo, kdežto druhý, jaké věci by se stát mohly**. Proto je poezie věc filozofičtější a vážnější než historie; báseň totiž líčí spíše věci obecně platné, kdežto dějepisectví jednotlivosti.¹³⁴*

Porovnání poezie a dějepisectví je analogií protikladu pojetí „*ritrarre*“ a „*imitarre*“ v umění – diskurzu, který se rozvíjí v 16. století. První předpoklad pro tento rozdíl dal Leonardo da Vinci, ale rozvinul ho Vincenzo Danti v traktátu o proporcích. Zatímco dějepisectví zobrazuje jedinečné a skutečné děje tak, jak jsou, a tím pádem souvisí s „*ritrarre*“, neboli precizním *kopírováním*, umění básnictví náleží do intelektuální sféry a je spojeno s „*imitarre*“, tedy zobrazením dějů „skrz“ vidění autora. To, že Janus Pannonius porovnává Mantegnu s Titem Liviem, musí zdůrazňovat jeho dovednost zobrazovat realitu v nejvyšší dokonalosti.

Jak bylo zmíněno výše, obraz byl ztracen a není známo, jak vypadal. Byly již udělané pokusy ztotožnit portrét s nějakým dnes existujícím obrazem nebo najít jeho stopy, reflexe v jiných dochovaných dílech. Například Andersonová vyjádřila předpoklad, že dvojportrét v Kunsthistorisches Muzeu ve Vídni z dílny Pietra Lombarda kolem roku 1495 by mohl být kopií ztraceného obrazu Mantegy z roku 1458.¹³⁵ [12] Patricia Simons předpokládá, že obraz připisovaný Cariani opakuje kompozici ztraceného portréty.¹³⁶ [6]

V podstatě jedinou pomůckou pro představu, jak by eventuálně mohl vypadat obraz, jsou některé citáty z výše uvedených veršů. Zaprvé: *Tu facis, [...] Alter in alterius possit ut esse sinu. (Díky tobě budeme jeden v klíně druhého)*. Slovo *sinu* by muselo znamenat klín nebo kolena, záhyb drapérie. A dále: *Tam bene respondet paribus distantia membris, / Singula tam proprio ducta colore nitent. (Tak dobře odpovídá vzdálenost jednotlivých částí: každá se skví vyvedená svou vlastní barvou.)*. V předkládané práci „*membris*“ bylo

¹³⁴ ARISTOTELES – Julie NOVÁKOVÁ – Květoslava KOMÁRKOVÁ (edd.), *Poetica*, Praha 1962, 1451a–b, 36.

¹³⁵ Tento portrét dvou mužů bývá interpretován rovněž jako alegorické zobrazení stáří a mládí. O tomto reliéfu viz kapitola 4.2.2.

¹³⁶ Patricia SIMONS, Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture, in: Joanna WOODALL (ed.) *Portraiture*, Manchester 1997, s. 29–51.

z opatrnosti přeloženo jako „části“. Nicméně „*membrum*“ je častěji využíváno pro označení údů, části lidského těla. Využití tohoto slova podněcuje předpoklad, že na portrétu byly zobrazeny nejenom hlavy jako na berlínském reliéfu z dílny Pietra Lombarda, se kterým ztracený portrét bývá spojován.

Pravděpodobně, že se nejednalo o portrét dvou lhostejných hlav, napodobujících antické mince, ale o zobrazení určité komunikace mezi postavami. Proto žádný z pokusů badatelů o objevení reflexí Mantegnova díla nemůže být silný.

Zdá se, že obraz Mantegni musel být unikátním, pokud ne jediným dílem svého období. Je těžké najít v soudobých obrazech portrét dvou mladých mužů, se kterým by se verše mohly částečně shodovat. Dá se říct, že mužská objetí nebo vůbec mužskou komunikaci lze snadněji najít ve středověkých uměleckých dílech s náboženskou tematikou jako v rajských scénách s anděly na levé straně obrazu *Posledního soudu* od Fra Angelica (Museo Nazionale di San Marco, Florencie, kol. 1431). [14]

Mantegna, stejně jako i jeho objednavatelé, měl velký zájem o antické umění, a proto lze předpokládat, že si malíř mohl zvolit nějaký antický vzor jako římské portréty na náhrobcích nebo antické kameje.¹³⁷ Někdo z badatelů předpokládá i možnost, že obraz napodoboval ve své kompozici náhrobní římské dvojportréty, které Mantegna použil v již zmíněných freskách v kapli Ovetari.¹³⁸ Tato verze ovšem nekoresponduje s odrazem obrazu ve verších. Nabízí se i jiná kompoziční možnost, která by měla za sebou úplně jiné rozvržení obrazu. S určitou mírou odvážnosti lze vzpomenout na možná nejznámější „objetí“ v pozdně antickém sochařství – totiž reliéf s portréty tetrarchů na rohu basiliky San Marco v Benátkách. [17]

Antická inspirace mohla přijít i přes ilustrace děl antických autorů: téhož Aristotela nebo Cicerona. Zobrazení přátel se najde jak v ilustracích *Nikomachovy Etiky* Aristotelových, tak i v ilustracích dialogu *O přátelství* Cicerona.¹³⁹ [18] Podobné pozice dvou mužských postav se nacházejí také v soudobém malířství, Fra Carnevale (připsáno) kol. roku 1465,

¹³⁷ Například na kresbě Šalomounova soudu v Louvru [15] (inv. 5068) je evidentní, že dvě hlavy za trůnem navázejí na antickou kamej, jako tzv. *Cammeo ptolemaico* (3. st. př.n.l.) [16], v minulosti ve sbírce Isabella d'Este, dnes v KHM ve Vídni. Pro spojitost s tvorbou Tullio Lombardo viz: Alison LUCHS 1995, viz pozn. 86, fig. 84, V katalogu výstavy Mantegni: Mauro LUCCO (ed), *Mantegna a Mantova: 1460 - 1506*, Milano 2006, s. 28.

¹³⁸ Beverly Louise BROWN – *Portraiture at the Courts of Italy* in: Keith CHRISTIANSEN – Stefan WEPPELMAN (edd.), *The Renaissance portrait: From Donatello to Bellini*, New York 2011, s. 26–47, s. 39.

¹³⁹ Andrej STERLIGOV – Tamara WORONOWA, *Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts*, London 2003, s. 138.

Uvedení Panny Marie do chrámu, z Bostnu.¹⁴⁰ [19] Podobně jako u Fra Carnevale byl zobrazen pár mužů v již zmíněné kapli Ovetari, v pozadí pravé části scény se sv. Kryštofem. [1]

Samozřejmě se jedná jenom o hypotézy, které nemohou být potvrzeny aspoň v dnešním stavu bádání. Nejsou známy nebo neexistují obdobné příklady portrétů s celou mužskou postavou. V převážné většině umělecko-historické literatury „se objevuje“ portrét celé postavy člověka v italském malířství někdy na počátku 16. století, je spojován s osobností Tiziana a vlivem zaalpského umění. Kromě toho v dnešní době není znám žádný popis nebo dokumentační potvrzení, které by svědčily aspoň o rozměrech a orientaci deskového obrazu.

O něco jistěji lze soudit o skutečné podobě zobrazených mužů, i když identifikace je občas docela sporná. Existuje několik dochovaných portrétů, o kterých se předpokládá, že jsou zobrazením Jana Pannonia. Víceméně soudobé zobrazení humanisty se najde v miniatuře v rukopisu, objednavatelem kterého byl strýc Jan Vítěz (1408–1471). [20] Rukopis byl zhotoven ve Ferraře kolem roku 1459.¹⁴¹ Ve Washingtonu se rovněž nachází obraz Mantegni kolem roku 1470, který se občas považuje za portrét Jana.¹⁴² [21] Jak vypadal jeho přítel Galeotto Marzio v momentě zhotovení portrétu je soudit složitější. Jeho podobu známe jen podle mnohem pozdější medaile.¹⁴³

4.1.2. Andrea Mantegna: Leonello d'Este, Folco da Villafora

Ještě dřív, v roce 1449 Mantegna na ferrarském dvoře namaloval jiný přátelský portrét: vévody Leonella d'Este (1407–1450) a jeho kamaráda a favorita, tzv. *camerlengo*, (*komorníka*) Folca da Villafora. Folco pocházel z jedné z nejslavnějších a nejmocnějších rodin Ferrary, obdržel od vévody štědré dárky: bohaté oblečení, velkolepé ubytování ve vévodském paláci, vlastní palác ve městě (dnes Seminario di Ferrara) a v roce 1447 palác v Savonuzzo. Kromě toho Leonello daroval Folcovi zlatý prsten se svým vlastním jménem.

¹⁴⁰ Reprodukce: James SASLOW, 1999 viz pozn. 26, obr. 3.2, s. 86.

¹⁴¹ Vídeň, Nationalbibliothek, Cod. 111 (Codex Vindobonensis Palatinus), fol. 297.:

¹⁴² Viz výstavy na stránkách National Gallery:

<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41584.html#history>

¹⁴³ Jediné pozdější zobrazení na medaili Viz <http://mek.oszk.hu/01900/01918/html/index1409.html> (vyhledáno 31.03.2017).

Tento portrét byl rovněž ztracen, o jeho existenci je známo jenom ze dvou dokumentů. První je smlouva z roku 1449¹⁴⁴, druhý – je záznam z ferrarského inventáře 1494.¹⁴⁵

Pokud lze opravdu ztotožnit zmíněného ve smlouvě „*Andrea da Padova dipintore*“ s osobností Mantegni, je nutné přiznat, že se jednalo o opravdu zajímavé a mimořádné dílo, nejenom z hlediska přátelského portrétu, ale i z hlediska výtvarné cesty samotného Mantegna. Dílo je datováno rokem 1449, když ve stejných letech Mantegna pracoval v Padově v kapli Ovetari, a to na začátku své kariéry.¹⁴⁶ Kromě zajímavých citací z antiky Mantegna podle slov Giorgia Vasariho, zobrazil v kapli množství portrétů svých současníků.¹⁴⁷

Zřejmě o stejném díle je řeč v inventáři z roku 1494: *Dvě hlavy zpodobněné podle přírody s ozdobným rámem, kde je zobrazená tvář Signora Leonella*.¹⁴⁸

Z tohoto záznamu lze předpokládat, že se jednalo o dva portréty, namalované ovšem na dvou stranách jedné desky, která později byla rozdělená, a portréty byly zarámovány zvlášť. K tomuto dílu jsou také dochované verše, které složil dvorský básník Ulisse degli Aleotti, oslavující schopnost Mantegni vystihnout nejvěrnější podobu portrétovaných: ztvárnění v malbě pravdivě a živě.¹⁴⁹

Zřejmě v aristokratickém prostředí v této době existovala určitá tendence objednávek portrétu vladaře spolu se svým „dvorním humanistou“, poradcem, kamarádem. Kromě mantovského vévody z rodu d'Este se dá poukázat také na Federica da Montefeltra. Do řady portrétů urbinského vévody patří i zobrazení spolu se svými dvorními humanisty: s Cristoforem Landinem v rukopisu [22] nebo s Ottavianem Ubaldinim na reliéfu v Rocca Ubaldinesca. [23]

Jako příčina vzniku podobných portrétů mohla sloužit touha o zachování své osobnosti v paměti potomků, jako člověka, sledujícího současnou humanistickou tendenci, člověka,

¹⁴⁴ Smlouva publikována Adolfo VENTURI, I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara, *Rivista storica italiana*, 1884, i, s. 606–607.

¹⁴⁵ Giuseppe CAMPORI (ed), *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.

¹⁴⁶ Chronologie fresek: LIGHTBOWN 1984 viz pozn. 123, s. 388–389; Davide BANZATO, Mantegna a Padova tra il 1445 e il 1460: La prospettiva restituita, *Art e dossier* 21, 2006, No. 225, s. 6–13.; Anna Maria SPIAZZI – Marco FASSINA – Fabrizio MAGANI (edd.), *La Cappella Ovetari: Artisti, tecniche, materiali*, Milano 2009.

¹⁴⁷ Podrobněji o portrétech v kapli Ovetari: LIGHTBOWN 1984 viz pozn. 130, s. 398–400.

¹⁴⁸ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu] *Due teste retratte dal naturale cum la cornice dorate, dove è la faza del Signore Leonello*, LIGHTBOWN 1984 viz pozn. 130, s. 457.

¹⁴⁹ *Scolpi in pictura propria viva et vera*, Beverly Louise BROWN 2011, viz pozn. 131, s. 26–47, s.39.

který dokáže nejenom bojovat, ale i pochopit filozofické myšlenky a poezii, následovat antické vzory apod. Proto důležitým momentem bylo i zobrazování dvou postav – *homo politicus* a *homo poeticus* – ve stejné rovině, jako dvě složky jedné „ideální“ vlády, jako dvě součásti stejného člověka. Do stejného diskurzu by se dalo zařadit rovněž i uvažování o životě činném (tzv. *vita attiva*) a životě přemýšlejícím (*vita contemplativa*). Novému chápání těchto dvou podstat ideálního vládce již nevyhovovala středověká zobrazení mecenáše s mistrem klečícím před ním, buď umělcem, nebo spisovatelem. Idea tzv. *l'uomo universale* – člověka, všestranně nadaného – nepochybně přitahovala renesanční panovníky. Vévoda se stává umělcem, vytvářejícím vlastní umělecké dílo svou politikou a vládou.¹⁵⁰

To, že obraz Leonella Folca byl oboustranným, přináší i na další myšlenky. Zprv z formální stránky je tady určitá návaznost na antické oboustranné mince. Zadruhé, což zapadá spíš do teoretických rozvah – je tady touha po tom, co lze označit jako „jiná varianta života“. Humanisticky vzdělaný panovník mohl toužit po ideálním životě vzdělance, který dokáže uniknout drsné realitě v antických spisech, básních a filozofii.¹⁵¹

4.1.3. Zanobi Strozzi: Giovanni di Bicci de Medici a Bartolomeo Valori.

Podle jedné zmínky Vasariho v životopisu Fra Angelica, již před příkladem Mantegni existoval přátelský portrét ve Florencii, ten vytvořil žák Mina da Fiesole Zanobi Strozzi.¹⁵² Zajímavé je, že Vasari zdůrazňuje, že zobrazení se nacházela na stejném plátně. Avšak obraz je dnes nezvěstný a není jasné, jak vypadal.

*Fra Giovanni zemřel osmašedesátiletý roku 1455. K žákům, které po sobě zanechal, patřil Florent'an Benozzo, který vždy napodoboval jeho styl, a Zanobi Strozzi, jenž maloval obrazy pro měšťanské domy po celé Florencii. [...] ve vévodově kabinetě je z jeho ruky podobizna Giovanniho di Bicciho de Medici a Bartolomea Valoriho ve společném rámu.*¹⁵³

¹⁵⁰ Jacob Christoph BURCKHARDT – Vladimír ČADSKÝ, *Kultura renesance v Itálii*, Praha 2013, s. 105.

¹⁵¹ Pravděpodobně touha uniknout realitě vyvrcholila v krásné dobové literatuře jakožto *Arcadia* Jacopa Sannazarro nebo *Hypnerotomachia Poliphilii* Francesca Colonnny.

¹⁵² Jacob Christoph BURCKHARDT, *L' arte italiana del Rinascimento: La pala d'altare, il ritratto*, Venezia 1994, s. 193.

¹⁵³ Giorgio VASARI, 1998 viz pozn. 117, I., s. 306. Originální text: idem 1568 viz pozn. 117, s. 363. *Morì d'anni sessantotto nel 1455, e lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza, per le case de' cittadini, [...]; e similmente una tavola in S. Lucia, alla capella de' Nasi; et un'altra in S. Romeo et in guardaroba del Duca è il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici, e quello di Bartolomeo Valori in uno stesso quadro, di mano del medesimo*

Zmínka Vasariho je velice zajímavá. Není dochován ani jeden příklad portrétu od Fra Angelica (1395–1455) nebo jeho žáka Zanobiho Strozziho (1412–1468), zvláště – dvojportrétu. Podle Burckhardta byl tento obraz následně rozdělen na dvě části.¹⁵⁴ Pravděpodobně měl Burckhardt na mysli obraz, který se dnes nachází ve florentském Palazzo Davanzati.¹⁵⁵ [24] V inventáři z roku 1890 (N.Inv. 469) se dílo připisuje Zanobimu Strozzimu s odkazem na text Vasariho.¹⁵⁶ V dnešní době se ovšem přiklání k jinému připsání, za autora se považuje umělec z okruhu Masaccia. Je známo rovněž z popisu Vasariho, že na zničené fresce Masaccia – *Sagra del Carmine* – stejné postavy jako na portrétu Zanobiho Strozziho se nacházely vedle sebe.¹⁵⁷

Bartolomeo Valori, tzv. starší (1354–1427) byl významným florentským politikem, *gonfalonierem*¹⁵⁸ a vyslancem florentské republiky jak na francouzském dvoře, tak i v Benátkách. Vysoce vzdělaný muž byl autorem úspěšných veřejných projevů, ve kterých prozíravě tvrdil, že vojenská zdatnost a obliba vzdělání je základem pro vývoj společnosti, stejně jako i schopnost obětovat samého sebe a své statky ku prospěchu Města (tj. Florencie). Byl blízký Lorenzu Ghibertimu, který je autorem náhrobku Bartolomea v kostele Santa Croce. Bartolomeo Valori zaznamenával své vzpomínky v tzv. *Ricordanze* nebo „*Memoriale segreto*“.

Giovanni Bicci de Medici (1360–1429) byl legendární zakladatel úspěšného bankovního podnikání, otec Cosima Medicejského a praděd Lorenza Magnifica. Stejně jako Bartolomeo byl *gonfalonierem* spravedlnosti (*Gonfaloniere della Giustizia*). Dá se předpokládat, že oba dva muži měli podobné názory na politiku a na vývoj města.

¹⁵⁴ Jacob Christoph BURCKHARDT, 1994 viz pozn. 152, s. 197.

¹⁵⁵ N. Cat. 00284769.

¹⁵⁶ Inventář je přístupný na internetu: <http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/registro.asp?inv=469>

¹⁵⁷ Freska byla zničena během přestaveb 1600–1612. Popis fresky: Giorgio VASARI – A. I. GABRIČEVSKIJ – A. I. VENEDIKTOV (edd.), *Žizněopisanija naibolee znamenitych živopistcev, vajatelej i zodčich, polnoje izdanije v odnom tomě*, Moskva 2008, s. 253. K fresce je dochováno několik kreseb, které jsou roztržité po celém světě. Nejznámější ovšem je kresba Michelangela ve vídeňské Albertině (116r) nebo od anonymního mistra v Uffizi. Vasari stejně zmiňuje stejný dvojportrét v domě Corsi, odkud se obraz pravděpodobně dostal do sbírek Uffizi. Portrét Giovanni de Bicci de Medici v Palazzo Davanzati se stal vzorem pro následující kopie: lze zmínit Cristofana dell'Altissima, malíře okruhu Bronzina, anebo fresku od samotného Vasariho v Palazzo Vecchio. Pokud budeme považovat obraz za dílo Zanobiho Strozzi, z toho vyplývá, že byl rozdělen ještě v 16. století.

¹⁵⁸ *Gonfaloniere* se do češtiny doslova překládá jako „*praporečník*“, tj. nesoucí *gonfalone* (praporec). Italský význam je avšak širší: Městský úřad, magistrát ve středověkých městech, na začátku neměl specifické funkce, následně se stává hlavou městské správy, hlavou vlády: například, *gonfaloniere di giustizia*, *gran gonfaloniere* Nicola ZINGARELLI – Miro DOGLIOTTI – Luigi ROSIELLO (edd.), *Lo Zingarelli 2000: Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, 1999.

nebo viz [http://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_(Enciclopedia-Italiana)/)

Nejsou jasné důvody, díky kterým tento portrét byl objednáán. Jednalo se o přátelství nebo o reprezentaci stejné „politické strany“? V tomto případě se pravděpodobně nejednalo o „dvě strany jednoho života“ ani o předvádění humanistické povahy panovníka.

Následující obraz, o kterém bude řeč, rovněž náleží do florentského prostředí. Na rozdíl od předcházejících příkladů je dochován a uložen v denverském muzeu. Dá se spojit spíše s linií portrétů zobrazujících vládce a humanisty a s otázkou vztahů poezie a portrétu.

4.2. Filippino Lippi: Autoportrét s Pierem del Pugliese.

Na dřevěné desce relativně malého formátu (37,5 x 56,4 cm) jsou zobrazeny dvě mužské postavy ve stejné výšce a stejného rozměru.^[25] Postava vlevo se zdá o mnoho starší než mladík po pravé straně. Jeho oholená hlava, otočená en face, se lehce přiklání ke svému společníkovi, zatímco jeho pohled je skloněn dolů. Mladík je zobrazen v profilu, jeho kudrnaté vlasy pokrývá malá černá čepice. Strohé černé oblečení staršího muže výrazně kontrastuje s červeným *giubbone* přítomného mladíka. Portrétování se zřejmě nacházejí v nějakém domě, knihovně nebo *studiolo*: v pozadí jsou police s hřbety knih.¹⁵⁹ Z nich je otevřená jenom jedna, nápisy bohužel nejsou moc čitelné. Jejich chaotické uspořádání připomíná intarsie ve studiolu vévody da Montefeltro v Gubbio a Urbino.

Obraz vděčí za své připsání Robertovi Longhimu: ten v dopise z roku 1933 Simonu Guggenheimu, ve kterém zmiňuje tento obraz,¹⁶⁰ předpokládá identifikaci portrétů na základě podobnosti autoportrétu Filippina v kapli Brancacci a figury donátora na tzv. *Pala della Badia Fiorentina (Zjevení Panny Marie sv. Bernardu z Clairvaux)*.¹⁶¹ [26] Podle Longhiho jsou osoby zobrazeny „in conversazione“, v dialogu mezi objednavatelem a mistrem a pravděpodobně mezi přáteli. Zdůrazňuje, že portrét obsahuje i zátiší v pozadí. Se stejnými poznámkami bylo dílo publikováno v katalogu Světové výstavy 1939.¹⁶² V monografii Filippina Lippiho z roku 1957 Berti a Bardini ovšem považují dílo za ztracené, známé jenom podle veršů Alessandra Braccesiho, které byly

¹⁵⁹ Studiolo [it. Little study] termín, využívaný převážně v 15. a 16. století v italském prostředí pro soukromé místnosti v domě šlechtice, zámožného člověka nebo panovníka. *Studiola* byla přístupná jenom pro majitele, eventuálně pro malou soukromou návštěvu. Místnost často zdobila umělecká díla se složitým ikonografickým programem, odrážejícím povahu a myšlenky majitele. Jane TURNER, *The dictionary of art: [in thirty-four volumes]*, New York 1996. Díl 29, s. 859–861.

¹⁶⁰ „studendous example of the art of Filippino Lippi still young“ Patrizia ZAMBRANO – Jonathan K. NELSON, 2004 viz pozn.42, s. 334.

¹⁶¹ Zjevení Panny Marie sv. Bernardu z Clairvaux, 1482–1486, olej na plátně, Florencie, Badia Fiorentina N. Cat. 00120071.

¹⁶² George Henry MCCALL – Wilhelm Reinhold VALENTINER, *Masterpieces of art, New York World's Fair, May to October, 1939: Catalogue of European paintings and sculpture from 1300-1800*, New York 1939.

objevené a publikovány v roce 1942 a následně 1943 Alessandrem Perosou. Obraz obsahuje některé přemalby, které se zřejmě staly důvodem předpokladu v dopise Fredericka Masona Perkinse z roku 1933 (dnes ve Frick Library), že Filippino Lippi pravděpodobně používal zrcadlo pro zobrazení svého vlastního autoportrétu.¹⁶³

Poprvé byl obraz spojen se zmíněnou básní Fiamettou Gambou, která zároveň poukázala na vztah k oltářnímu obrazu v Badia Fiorentina (1486–1487).¹⁶⁴ Podle Perosy, byly básně vytvořeny na začátku roku 1484 anebo o něco dřív.¹⁶⁵ Data se shodují se stylem obrazu – počátek 80 let, kdy Filippino maloval fresky v kapli Brancacci. Báseň Alessandra Braccesi má číslo LVI v rukopisu v knihovně Riccardiana (č. 3021), obsahuje dedikaci Christoforu Landinovi (Ad Christophorum Landinum):

LV. Na obraz

*Stěží se Piero de Pugliese podobá sám sobě
tak, jako se podobá namalovaný obraz skutečnému Pierovi.
Vznešený/slavný Filippino ho vyjádřil podivuhodným uměním
tak, že bys právem řekl, že je to dílo Apellovo.
A zároveň namaloval na témž obraze sám sebe
tak, že stejně jako on vpředu se od obrazu nijak neliší,
takže kdyby někdo porovnal namalované se skutečnými,
nemohl by dobře rozpoznat, který z nich je namalovaný.¹⁶⁶*

LVI. Na téhož [umělce/malíře]

*Filippino sobě a zároveň Petrovi vymaloval zkušenou rukou na zlatém obrazu tváře
tak podobné skutečnosti, jak mají oba [svoje] pravé obličejce,
takže namalovaným nechybí nic než hlas a dech
a zase živí nepostrádají nic než obraz.
Jestli se to stane, budou na tom oba stejně.¹⁶⁷*

Uvedené verše evidentně poukazují jak na portrét Piera del Pugliese, tak i na autoportrét Filippina Lippiho. Není skoro pochybnost o identifikaci zobrazených postav. Vzhled staršího muže po levé straně se prakticky shoduje se zobrazeními téhož Piera del Pugliese,

¹⁶³ Patrizia ZAMBRANO – Jonathan K. NELSON, 2004 viz pozn.42, s. 334. Důvod předpokladu není jasný, dopis není přístupný.

¹⁶⁴ Fiammetta GAMBA, *Filippino Lippi nella storia della critica*, Firenze 1958.

¹⁶⁵ Alexandri BRACCESI – Alexander PEROSA (ed.), *Carmina*, Olschki 1954.

¹⁶⁶ Originální text je citován podle Patrizia ZAMBRANO – Jonathan Katz NELSON, 2004 viz pozn.42, s.334. *LV. / IN PICTURAM / Vix sibi tam similis Petrus est Pugliesius ipsi, /Quam similis vero est picta tabella Petro, / Expressit mira quem nobilis arte Philippus, / Sic ut iure queas dicere Apellis opus, /Atque simul sese tabula sic pinxit eadem, /Protinus a picto distet ut ille nihil, /Ut pictos siquis cum veris conferat, horum /Pictus uter fuerit non bene nosse queat.*

¹⁶⁷ Ibidem. *LVI./ IN EUNDEM./ Tam veris similes sibi Philippus / Et Petro simu aurea tabella /Expressit facies manu perita, / Quam vultus resident utrique veri, / Ut pictis nisi vox et aura desit, / Nec vivi careant nisi tabella. / Hoc si fiet, erunt pares utrique.*

zámožného florentského politika, mecenáše a gonfaloniera,¹⁶⁸ která lze nalézt v kapli Brancacci ve scéně se *Vzkříšením syna Teofila* [27] nebo na zmíněném oltářním obraze v kostele Badia Fiorentina.[26] Kromě toho v 90. letech ve výstavním katalogu byla publikována busta Francesca Cagliotiho z berlínského muzea, ve které lze najít určité podobné rysy s portrétem Piera Pugliese.¹⁶⁹

Ovšem postava na denverském obraze je hodně podobná i velice poškozenému zobrazení člověka uprostřed scény *Vzkříšením syna Teofila* v kapli Brancacci. Shoda rysů dává důvod pochybovat buď o tom, které ze dvou vyobrazení na fresce je portrétem Piera del Pugliese, anebo o tom, zda je dotýčný na portrétu v Denveru.

Kromě veršů Braccesiho existuje jeden epigram s datací 1485 humanisty Ugolina Verina (1438–1516) ze sbírky *Epigrammata*, určené pro Matyáše Korvína.¹⁷⁰ Verše jsou věnovány portrétu od Filippina Lippiho, na kterém je ovšem zmíněn jenom Piero del Pugliese. Sbírkou byla poslána na uherský dvůr již v roce 1484. Stejně jako i ve verších Braccesiho, Ugolino Verino vychvaluje schopnosti malíře vyjádřit život zobrazeného člověka, podle známého toposu, který se vrací k antické poezii o umění, velice populární v humanistickém prostředí renesance.¹⁷¹

22. Chvála téhož malíře

*Když někdo uvidí namalovaný obličej Piera del Pugliese,
řekne: „To je Petr!“ a ne „To je obraz Petra.“
Příroda ustoupila umělci, takže umění je pravdivější;
namalovaný obraz předčí živého („dýchajícího“) muže/člověka.¹⁷²*

Problém eventuálního vztahu těchto řádků s obrazem v Denveru je zakotven v tom, že ve verších není přítomen samotný Filippino. Alessandro Perosa v minulosti předpokládal, že

¹⁶⁸ Viz pozn. 158.

¹⁶⁹ Paola BAROCCHI, *Il giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Milano 1992.

¹⁷⁰ *Epigrammata*, VII, 22, *Laus eiusdem pectoris*, (publikováno Brockhaus 1897, III–IV, pak s redakcí Francesco Bausi, Verino 1998, 569–571). Podle Patrizia ZAMBRANO – Jonathan K. NELSON, 2004 viz pozn. 42, s. 334.

¹⁷¹ John SHEARMAN, 1992 viz pozn. 30, cap. III, s. 140 pozn. 58 „*Nulla (imago) fuit cuiquam similis mage*“ – píše Navagero své milované Hyelle v dopise, doprovázejícím jeho malý „kabinetní“ portrét. Zřejmě se jedná o malý kabinetní portrét podle citátu: „*Quam tibi Iani donamus, Hyella, calendis, exprimit haec vultus parva tabella meos*“ Federica PITCH 2008 viz pozn. 12, s. 31.

¹⁷² 22. / *Laus eiusdem pectoris* / *Siquis picta Petri Puliensis viderit ora, / „Hic Petrus est!“ et non dicet „Imago Petri est“.* / *Artifici cessit Natura, ut verior ars sit; / Spirandem superat picta tabella virum.* Citace podle Patrizia ZAMBRANO – Jonathan Katz NELSON, 2004 viz pozn. 42., s. 334.

epigram se vztahuje k dvojportrétu, ale s tím, že svůj vlastní portrét Filippino přidal do obrazu až později.¹⁷³ Avšak analýza desky nepotvrdila tuto hypotézu.

V současné době není jasné, jestli existoval portrét jenom Piera del Pugliese zvlášť, nebo Verino byl méně přesný než Braccesi a nepopisoval portrét Filippina, zvoliv jenom objednavatele. Francesco Bausi tvrdí, že se pravděpodobně verše Braccesiho a Ugolina nevztahují ke stejnému dílu. Není ale vyloučeno, že epigram Verino je věnován portrétu Piera jako donátora na Pala di Badia Fiorentina. Ale oltářní obraz se datuje obvykle později, než byly sepsány *Epigramy*, které byly poslány Matyáši již v roce 1484. V tomto případě by se verše Ugolina musely datovat až na konec 80. let, nebo nemohly tvořit součást první části spisu. Krátká báseň Ugolina je soustředěná na postavu donátora a nemluví vůbec o uměleckém díle v celku, což se zdá také příliš zvláštní pro oltářní obraz.

Na druhou stranu, celá sbírka básní *Epigrammata* měla záměrně „slušný“, náboženský charakter. Těžko by se dalo předpokládat, že do sbírky, kterou Verino doporučoval číst králi „každou chvíli, když bude mít čas“, byly zařazeny verše vztahující k soukromému portrétu světské povahy.¹⁷⁴

Dodnes zůstávají určité nejasnosti a pochyby v souvislosti s tímto portrétem v Denveru. Například nejsou jasné čitelné nápisy na knihách v pozadí, které by mohly pomoci s interpretací. Jediné čitelné slovo ve třetím řádku otevřené knihy je „*convengono*“. V současné italštině tohle sloveso znamená „*spojují se*“.

V současné době není známo, jaký byl osud portréту hned po vytvoření. Jeho dějiny můžeme sledovat až od momentu, kdy v roce 1933 přešel z florentské sbírky Contini-Bonacossi do new yorské sbírky Guggenheima. Většina literatury neuvádí, kde se nacházel předtím, ale ve fonotéce Zeri najdeme předpoklad, že se nacházel ve Vídni, ve sbírce Weinberger.¹⁷⁵ Avšak existují domněnky, jak byl umístěn v prostoru. Podivuhodná a docela nepříjemná kompozice obrazu mohla souviset s tím, že byl umístěn na poměrně vysokém místě, nad úrovní pohledu, což odpovídá soudobým portrétním bustám, které se

¹⁷³Alessandro PEROSA, Un' opera sconosciuta di Filippino Lippi nella testimonianza di un poeta umanista: (appunti d'archivio), in: *Rivista d'arte* 24, 1942, s. 193–199.

¹⁷⁴Julia IVANOVA — Pavel LEŠČENKO, K istorii evropejskogo klassicizma: klasika kak effekt i strategija, in: *Novoje literaturnoje obozrenije* № 6, 2008. s. 31–49 „*A proto i ty, o králi, nesrovnatelný zastávce katolické víry, měj rád mravně píšně florentského poety.*“ [přibližný překlad autorky] 20 (*Epigrammata*, I, 3).

¹⁷⁵Odkazují zřejmě na katalog: Patrizia ZAMBRANO – Jonathan K. NELSON, 2004 viz pozn.42, s. 334., kde se mluví o ústním sdělení Federica Zeriho.

dávaly nad portály dveří nebo nad krb.¹⁷⁶ Dá se předpokládat, že stejné umístění by mohly mít i další obrazy s podobným námětem: například zmíněný portrét Giovanniho Bicciho de Medici. Je pravděpodobné, že reliéf zobrazující profily Federica da Montefeltra a Ottaviana Ubaldiniho ve vévodském paláci v Urbinu byl také umístěn v podobné poloze. [23] Vizualní jazyk portrétu je v podstatě stejný. Důležitým momentem je i to, že jak v případě sochařského portrétu, tak i v případě malířského díla Filippina se jedná o osoby, které mají různé sociální a ekonomické postavení. Ottaviano Ubaldini byl sekretářem Federica da Montefeltro a vychovatelem jeho syna Guidobalda. Piero del Pugliese byl objednavatelem Lippiho. Obě díla zobrazují zaměstnavatele a zaměstnance. Přesto tento rozdíl není zdůrazněn.

Pokud by se ovšem potvrdil vztah portrétu Filippina Lippiho a Lucy Signorelli, o kterém bude řeč v následující kapitole, takové umístění se nezdá možné: obraz z Orvieta má zadní stranu s důležitým nápisem, čímž se vylučuje možnost trvalého umístění na stěně nebo nad nějakým portálem.

Ve stejném okruhu vévody da Montefeltra vznikl další dvojportrét, zobrazující dva muže: Federica da Montefeltra a Christofora Landina, florentského humanistu, který předkládá své dílo *Disputationes camaldulenses* vévodovi, na jehož objednávku ono bylo sepsáno.¹⁷⁷ [22] Nicméně tato iluminace je nejspíš pokračováním středověké ikonografie prezentace, daru, klanění před svým pánem, kde je umělec zobrazen ve výrazně podřazené hierarchické pozici ve vztahu k objednavateli, přestože náleží k jakési hranici této ikonografie.¹⁷⁸

Jill Burkeová tvrdí, že mezi Filippinem a jeho objednavatelem Pietrem Pugliesem existovalo opravdové přátelství. Nicméně Beuzelinová tohle tvrzení popírá tím, že zobrazení Filippina z profilu je dáno jeho podřazenou pozicí ve vztahu k objednavateli. Je možné, že tady je přítomná spojitost i se situací v ženských portrétech. Zobrazení z profilu podle některých badatelů trvalo déle v ženském portrétu proto, že zdůrazňovalo

¹⁷⁶ Na což například poukazuje v případě sochařských bust Geraldine A. JOHNSON, *Family values: Sculpture and the family in fifteenth-century Florence*, In: Giovanni CIAPPELLI – Patricia Lee RUBIN (ed.), *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, Cambridge, U.K. 2000. s.215–233, s.223. Svědectví podobného umístění lze nalézt na fresce Sodomy v klášteře Monte Oliveto (scény ze života sv. Benedikta), anebo na obraze z Uffizi, Jacopo del Sellaio (?) viz Ibidem. obr. 77 a 81.

¹⁷⁷ Vatican City, Vatican Apostolic Library, ms. Urb. lat. 508, interno piatto ant.

¹⁷⁸ Viz ikonografické příklady: Iconography of dedications, „I margini del libro“: <http://www.margini.unibas.ch/web/en/content/ikonDerWidmung.html> a kapitola 4.2.2.

jakousi „nižší pozici“.¹⁷⁹ Podobná pozice je stejně příznačná pro portréty donátorů na oltářních obrazech.¹⁸⁰

4.2.1. Luca Signorelli: Autoportrét s Niccolem d'Angeli Franchi

Existuje další příklad autoportrétu malíře se svým donátorem, tentokrát od Luca Signorelliho, který se zdá vizuálně velice blízkým autoportrétu Filippina Lippiho. [28] Dílo se nachází v Museo del Duomo v Orvieto a vyvolává spoustu otázek.

Předpokládá se, že se Luca Signorelli zobrazil spolu s pokladníkem katedrály, kde vykonával freskovou výzdobu kapli San Brizio – Niccolò d'Angeli Franchi. Dvě busty se nacházejí ve stejné rovině jako i na obrazu z Denveru, ale za autoportrét Lucy se považuje zobrazení muže vlevo.

Na rozdíl od desky Filippina je obraz Lucy Signorelliho umístěn na hliněné desce, mající ovšem podobnou velikost 32 x 40 cm. Obvykle se datuje kolem roku 1504, po dokončení kaple San Brizio v Orvieto. Jak pod autoportrétem Lucy, tak i pod portrétem pokladníka jsou uvedena jejich jména (LVCA a NICOLAVS). Obraz má zadní stranu obsahující dlouhý latinský nápis: [29]

*Luca Signorelli, italské národnosti, původem z Cortony, vynikající malíř podobný Apellovi, pod řízením a na náklad Nicoly Franchiho, stejné národnosti, původem z Urbina, pokladníka hutě této baziliky ve zdejší kapli zasvěcené Panně Marii, k ukončení prací a s touhou o zachování nesmrtelnosti namaloval tváře na zadní straně tohoto nápisu s obdivuhodnou přirozeností. Za pontifikátu papeže Alexandra VI. a vlády císaře Maxmiliána IV. [I] léta naší spásy 1503, počátek ledna.*¹⁸¹

Když bylo dílo představeno na výstavě v roce 1953, vyvolalo reakci Roberta Longhiho, který prohlásil dílo za falzum 19. století, zhotovené dvěma německými malíři – Georgem Friedrichem Boltem a Karlem Gottfriedem Pfannschmidtem – během restaurování kaple

¹⁷⁹ Patricia SIMONS 1992. viz pozn. 22.

¹⁸⁰ Viz pozn. 178.

¹⁸¹ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: LUCAS SIGNORELLUS. NATIONE YTALUS. PATRIA CORTO / NENSIS. ARTE [PICTOR] EXIMIUS. MERITO APELLI CONPA / RANDUS SUB REGIMINE ET STIPENDIO NICOLAI FRANCHI / EUSDEM NATIONIS PATRIA [EQUE URRBIVET] ANE. CAMERARII / FABRICAE HUIUS BASYLICAE SACELLUM HOC VIRGINI DI / CATUM IUDICII FINALIS ORDINE FIGURATUM PERSPICUE P[er] / NSITCUPIDUMSQUE IMMORTALITATIS UTRIVSQUE EFFIGIEM / A TERGO LITTERARUM HARUM NATURALITER MIRA EFFINSIT / ARTE. ALEXANDRO VI. PON. MAX. SEDENTE ET / MAXIMILIANO IIII IMPERANTE. ANNO SALUTIS M/CCCCC. TER[T]IO KALENDAS JANUARIAS přepsáno z katalogu výstavy Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli: "de ingegno et spirito pegrino"*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s. 344.

v roce 1845. Toto tvrzení vyvolalo bouřivou polemiku u historiků umění. Jeden z hlavních organizátorů výstavy, Mario Salmi, v témž roce publikoval článek, ve kterém obhajoval autorství Signorelliho s popřením každého z argumentů uvedených Longhim. Jednou z příčin podezření na falzum bylo to, že dílo podle Longhiho má stylistické neshody: zobrazení en face a v profilu sledují dvě absolutně různé tradice v portrétní malbě. Nicméně o autorství díla se pochybovalo ještě dlouho, i když se dneska historici většinou shodují na tom, že se jedná o dílo tohoto umělce z Cortony. V katalogu z roku 2012 je uvedeno jako dílo Signorelliho, ovšem s poznámkou „připsáno“.¹⁸²

Zvláštností tohoto díla je mimo jiné nápis na zadní straně kamene. Jedná se zřejmě o druh „suvenýru“ pro pokladníka Niccolò d'Angeli Franceschiniho po dokončení prací v kapli San Brizio.

Další zajímavostí je to, že na jednu stranu v podstatě opakuje kompoziční řešení autoportrétu Filippina Lippiho s Pierem del Pugliese, ale na druhou – úplně převrací ikonografii. To, že Luca Signorelli přebral model autoportrétu Filippina, lze eventuálně odůvodnit jeho častými pobyty ve Florencii a objednávkami Lorenza del Magnifica. Nicméně na obraze Filippina je umělec zobrazen v profilu, zatímco jeho objednavatel – en face. V tomto případě lze předpokládat určité konotace se středověkými zobrazeními panovníka s umělcem, nacházejícím se v podřízené pozici. Na portrétu Signorelliho je ovšem samotný malíř zobrazen tváří k diváku, čímž se zároveň opakuje jeho autoportrét na fresce v kapli San Brizio, po levé straně od scény s *Kázáním Antikrista*.¹⁸³ [30] Pokladník je zobrazen v profilu, přičemž jeho podoba je skoro podezřívavě podobná autoportrétu Lippiho se stejným účesem a čepicí.

Co mohlo být příčinou podobné zrcadlové proměny se zachováním stejné kompozice? Nebylo to dáno pravděpodobně neznalostí postav zobrazených na desce Filippina. Není známo, kde se nacházela deska Lippiho ve Florencii, ale pokud byla k vidění, Signorelli nemohl splést postavu malíře, který zemřel v roce 1504, s postavou jeho objednavatele. Dá se předpokládat, že Signorelli záměrně vyměnil dvě postavy na svém obraze? Zatímco umělci po celé 15. století bojovali o přiznání výtvarného umění vysokou ušlechtilou

¹⁸² Francesco Federico MANCINI, Una tegola per la critica, in: Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s. 39–45. Francesco Federico Mancini dává přehled této dlouhé diskuze, která byla podmíněna mimo jiné i osobními neshody mezi historiky. Pro katalog byl proveden také vědecký průzkum díla, který nepotvrdil teorii Roberto Loghiho.

¹⁸³ O autoportrétu na fresce spolu se svým předchůdcem Fra Angelica viz: Tom HENRY, 2012 viz pozn. 103, s. 143–149.

intelektuální záležitostí a o povýšení svého sociálního postavení, portrét Lucy se zdá jedním ze příkladů závěru tohoto diskurzu. Ovšem není jasné, jakou roli v tomto případě hrála role a přání objednavatele, stejně jako není jasné, jaké vztahy spojovali Lucu s objednavatelem Niccolem d'Agnolo Franchim.

Jak bylo zmíněno, zobrazení umělce se svým objednavatelem nebylo v renesančním umění zásadně novým tématem. Jsou známá zobrazení v rukopisech, ve kterých je umělec umístěn v klečící nebo sklánějící se podobě před svým objednavatelem, v čemž následuje přibližně stejný typ jako zobrazení donátorů před světci. Ale v době renesance, zřejmě díky povýšení statutu umělců, vzniká kardinálně nová dimenze, která dovoluje uvažovat o podobných portrétech ve stejné řadě s „přátelskými“. Je důležité, že se v tomto případě nejedná jenom o proces „povýšení“ umělce, ale i o důležité role objednavatelů.¹⁸⁴

4.2.2. Párové profilové portréty mužů

Ze dvou výše uvedených příkladů je jasné, nakolik důležitou roli v portrétu hrálo to, z jakého úhlu je zobrazen člověk. Jedná se nejenom o formální stránku, ale také o významovou rovinu. Zvolení portrétního profilu nebo en face znamenalo nejenom umělecké chtění portrétisty, podřízené estetickým představám, ale bylo zároveň jakýmsi „znakem“ toho, o jaký druh reprezentace se jedná. Ne všechny případy portrétů jsou jednoduché. Právě jak autoportrét Filippina Lippiho, tak i hliněná deska Lucy Signorelliho vyvolává spoustu otázek tím, že kombinují profilové zobrazení s portrétem zepředu.

Jak je známo, renesanční portréty dost často refletovaly buď přímo antická díla, nebo jejich dochované popisy. Velkou roli hrály medaile, mince, kameje s profilovým zobrazením císařů, filozofů, mytologických postav. Portrét z profilu byl také odvozen z antického mýtu o Apellovi. Legendární antický malíř musel zobrazit Antigona Jednookého, jednoho z generálů Alexandra Makedonského. Aby se vyhnul zobrazování fyzického defektu, zvolil malíř profilový portrét.¹⁸⁵ Tento mýtus byl znám v období renesance, o čemž svědčí dobové traktáty o malířství.¹⁸⁶ Existuje velké množství prací věnovaných tématice renesančního portrétního profilu, které převážně sledují základní linie vývoje

¹⁸⁴ Jacob Christoph BURCKHARDT, 2013 viz pozn. 150, s. 105.

¹⁸⁵ Maloval také podobiznu krále Antigona, slepého na jedno oko, vymyslel první způsob, jak zakrývat vady; namaloval ho totiž ze strany, takže se zdálo, že to, co chybělo tělu, chybí spíše malbě a ukázal z tváře pouze tu část, kterou mohl celou ukázat. Gaius PLINIUS Secundus 1941 viz pozn. 73, XXXV, 90, s. 43.

¹⁸⁶ Mýtus přebírá v různých verzích L. B. Alberti, Benedetto Varchi, Giovanni Battista. Marino, Gabriele Paleotti. Dějiny mýta Plinia zaslouží zvláštního přehledu, který přesahuje diplomovou práci.

– postupný přechod od robustních profilových zobrazení, napodobujících na jednu stranu antické mince a na druhou – středověkého donátora – k portrétům v půl obratu, v pohybu, později – v celkové výšce osoby.

Avšak je nutné si všimnout, že profilových portrétů mužů, obrácených jeden k druhému, existuje relativně málo. Ve většině případů portréty, na kterých se profily obračejí navzájem k sobě, zobrazují muže a ženu, manžela a manželku. Mužské profily jak v antických příkladech, tak i v dílech renesančních se nejčastěji překrývají, jako na *kresbě Leonarda da Vinciho* (1508–1510, Codice Atlantico, f. 635 r; Milano, Biblioteca Ambrosiana) [31] nebo *medailovém portrétu Giovanniho da Cavina s Alessandrem Bastianem* [32] (kol. 1538, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky).

Existuje jenom několik mužských dvojportrétů v profilu obrácených jeden k druhému. Nejstarším příkladem, který uvádím, je *kamej s Markem Aureliem a Luciem* 2. st. n. l. ze sbírky pařížské národní knihovny, na kterou poukázal Luchs.¹⁸⁷ [33] Ikonografie spoluvládce byla zřejmě pak přejata ve *florentské grafice koncem 15. století*. [34] Dva mužské profily obrácené jeden proti druhému se považují za zobrazení personifikací dvou zakladatelů Věčného města – Romula a Réma. Grafika se nachází v pařížské národní knihovně.¹⁸⁸

Na konci 15. století rovněž vzniká nejznámější *kresba Leonarda da Vinciho z Uffizi* (1495), [13] která má hodně interpretací, obecně se shodujících na alegorickém pročtení kresby.¹⁸⁹ Přibližně ve stejné době byl vytvořen i *reliéf, pocházející zřejmě z benátské dílny Pietra Lombarda* (1495–1500). [12] Někteří badatelé spojují vznik reliéfu s krátkým pobytem Leonarda v Benátkách nebo s tím, že sochař byl obeznámen s kresbou Leonarda prostřednictvím nějaké grafiky. Jak již bylo zmíněno v předcházející kapitole, byly dělány rovněž pokusy interpretovat reliéf jako sochařské opakování ztraceného portrétu Jana Pannonia se svým kamarádem od Mantegni. Dokonce se předpokládalo, že jde o kopii portrétu dvou malířů Belliniů, stejně jako o portrétu dvou mladíků z Louvru, který je rovněž kopií ztraceného obrazu. Žádná z těchto teorií se zatím nepotvrdila. Maria

¹⁸⁷ Alison LUCHS, 1995 viz pozn. 86, s. 273, fig. 128.

¹⁸⁸ Patricia Lee RUBIN – Alison WRIGHT – Nicholas PENNY, *Renaissance Florence: The art of the 1470s*, London 1999, s. 283.

¹⁸⁹ Maria Teresia FIORIO dává přehled názorů na tuto kresbu: jako personifikace stáří a mládí, jako dva autoportréty samotného Leonarda, jako portrét Salai: Giovanna Nepi SCIRÈ – Pietro C. MARANI (edd.), *Leonardo & Venezia*, Milano 1992. s. 384; zvláštní článek, věnovaný kresbě John F. MOFFITT, „Puer et senex“ in didactic „contrapositum“: Two rhetorical contexts for Leonardo's grotesque heads, *Achademia Leonardi Vinci* 7, 1994 (1995), pp. 124–128.

Teresia Fiorio navrhla možnost zobrazení dvou antických spisovatelů: Plinia Staršího a Plinia Mladšího.¹⁹⁰ Podle Andersonové se na reliéfu vůbec nejedná o portrét dvou konkrétních mužů, ale o zobrazení boha. Janus – bůh, který měl dvě tváře, byl ztělesněním minulosti a budoucna. Zároveň by se mohlo jednat o portrét stejného člověka v mládí a stáří.

Reliéf z Vídně je určitým oříškem pro ikonografickou analýzu. Dílo obsahuje několik detailů, které by mohly pomoci s interpretací, ale ani jeden se nezdá natolik „plnocenný“, aby mohl být rozhodujícím. To, že muži mají různý věk, by mohlo poukázat na alergické zobrazení „stáří“ a „mládí“, ale rozdíl ve tvářích nedosahuje takové groteskní míry jako na karikatuře Leonarda da Vinciho.

Verzi o tom, že se jedná o stejného člověka ve stáří a mládí, opovrhá různý typ vlasů dvou postav. Antické tógy, které byly příznačné pro portréty básníků v benátském malířství, doplňují dvě soudobé renesanční čepice, neshodující se s vavřínovým věncem, kterým nejčastěji malíři „korunovali“ básníky na jejich portrétech. Navíc se dá všimnout, že na ramenech pravé postavy jsou několik linie, což může naznačovat vojenské brnění. Jednou z možných domněnek může být ilustrace nějakého dialogu v duchu novoplatonismu nebo přímo ztělesnění postav z platonského Sympozia.¹⁹¹

Stejným obdobím je datován také *reliéf z Urbina* [23] zobrazující vévodu Federica da Montefeltro se svým přítelem, dvorním alchymistou a vědcem Ottavianem Ubaldinim della Cardou (1475–1499), profily které jsou zobrazeny v jedné úrovni, jeden naproti druhému. Na rozdíl od zmíněné kresby a reliéfu se jedná o portrét konkrétních historicky doložených osob, jejichž atributy také doplňují sochařské dílo. Nechybí tady ani symbolická rovina: udatný a bojovný kondotiér se nachází tváří v tvář s alchymistou, humanistou, člověkem, který si zvolil jinou životní cestu.

Zatímco vévoda z Montefeltra se dal zobrazit s Ottavianem tvář v tvář, Filippino Lippi si nemohl dovolit stejné zobrazení se svým objednavatelem. Jeho profil na obraze zapadá do linie portrétů napodobujících antické mince, ale hlava objednavatele vypadá spíš jako na antickém náhrobku, i když jeho oči – „zrcadlo duše“ – jsou obrácené směrem dolů. Zobrazené postavy jsou jasné a záměrně nerovné, i když ne nakolik evidentně jako na

¹⁹⁰ Maria Teresia FIORIO 1992 in: viz pozn.189, str. 388.

¹⁹¹ Ve spise Marsilia Ficina O lásce se najdou úvahy o mužské lásce, o síle pohledu apod., což by se dalo s určitou mírou fantazie přiřadit k berlínskému reliéfu. Marsilio FICINO, 1962 Viz pozn. 93.

starších zobrazeních objednavatele a mistra. V roce 1484 Filippino byl ve věku 27 let, ale jeho objednavatel byl o mnoho starší – Pierovi Pugliesemu bylo 54 let. Nemohli být zobrazení naprosto rovnoprávně jako urbinský vévoda a jeho alchymista, jejichž rozdíl ve věku byl jenom 2 roky. Stejná situace je na ilustraci s Christoforem Landinem v rukopisu: jeho věk s objednavatelem byl úplně stejný.[22]

Podle uvedených příkladů by se dalo docela těžko sledovat nějakou „vývojovou linii“. Proč jsou příklady dvou mužských profilů proti sobě natolik řídké? Měl tento „vizuální kód“ význam vztahující spíše k lásce mezi mužem a ženou? Lze to vztáhnout i na pojetí „philia“, která v mužském prostředí znamenala nejvyšší vztah, filozofický, mezi dvěma muži?¹⁹²

4.3. Poezie v Benátkách

Umění Benátek, ve kterých vyrůstal Sebastiano del Piombo, se vyděluje spoustou badatelů do zvláštní kapitoly. Svou osobitou ikonografií, technikou malby, charakterem výjevu benátského malířství se vyčleňovalo z ostatního italského diskurzu. Nejedná se samozřejmě o totální uzavřenost a svrchovanost republiky, jejíž kultura byla provázaná nejenom s oblastmi Itálie, ale – prostřednictvím svých obchodních vztahů – skoro s celosvětovou kulturou.

Pro benátské výtvarné umění jako i pro renesanční umění celé Itálie hrála důležitou roli poezie. Tato role ovšem měla svůj originální benátský ráz, který dodnes zůstává přitažlivým objektem pro bádání. V předcházejících kapitolách bylo okrajově zmíněno, že hranice mezi portrétem a alegorickým obrazem ne vždy může být přesně určená, občas i z důvodu její absence. Jako v malbě Tiziana postupně mizí zřetelné kresebné obrysy figur, rozplývá se smyslové rozhraní mezi zobrazením reality a výmyslem.

4.3.1. Starořecká rétorika: HYPONOIA

Pro některé obrazy z Giorgionova okruhu Salvatore Settis používá starořecké pojetí *hyponoia*, převzaté z literatury a filozofie. *Hyponoia* je princip, který ve stručnosti lze nazvat „tajemným významem“, jenž se ukrývá „za“ viditelným textem. Tohoto termínu užíval například Aristoteles, ale později *hyponoia* byla nahrazována pojmem „*alegorie*“, zřejmě kvůli tomu, že rozdíl mezi těmito pojetími není jasný na první pohled. Podstatné avšak je to, že alegorie znamená proces vytváření smyslu textu ze strany „mluvícího“

¹⁹² Viz kapitola 7. homosexualita ve starém umění.

(nebo obrazu v případě výtvarného umění), který tím, že říká něco, odkazuje na jiné věci. Naopak *hyponoia* znamená tvůrčí proces budování významu ze strany „posluchače“ (diváka), který vyžaduje určité úsilí a schopnosti pro překonání sémantické bariéry. *Hyponoia* pracuje s elementy, které se mohou zdát zvláštními, divnými, neobyčejným a nemajícími žádný smysl pro člověka, který není schopen je vnímat. Mechanismus *hyponoie* je podoben některým obrazům vzniklým v benátském prostředí, některým portrétům, jejichž objednavateli měli schopnost se dostat k tomuto významu a mít z nich potěšení, stejně jako stoupenci kultu Isidy ze zobrazení číše na stěnách chrámu.¹⁹³

V oblasti mužského portrétu v okruhu Giorgioneho z Castelfranca byly vytvořeny obrazy, které se pro badatele zdají dostatečně záhadné. Snad, že se to stalo proto, že obraz přejal funkci čistě ilustrativní, závisící na básnických obrazech, neznámých dnešnímu divákovi? Nebo naopak se malířství stalo samostatnou poezií, autonomním dílem s příběhem, uzavřeným v jednom obraze, obsahujícím náměty, které se neopírají o texty, ale jenom na vkus a přání objednavatele a malíře benátské oblasti? Není náhodou, že právě v těchto portrétech okruhu Giorgioneho se ztrácí hranice mezi realitou a alegorií. Hranice, vytvořená historiky umění následujících staletí a neexistující v umění 16. století. Možná, že jedním z nejvíce předvádějících obrazů je plátno z římského paláce Venezia.

4.3.2. Giorgione: Portrét dvou mladých mužů, Palazzo Venezia, Řím

V římském paláci Venezia se nachází dílo, které se v dnešní době většinou badatelů připisuje Giorgiovi da Castelfranco, tzv. Giorgionemu. [40] Na obraze jsou zobrazeni dva mladí lidé, zřejmě v okamžiku nějakého děje nebo konverzace. Nejvíce místa na plátně je věnováno postavě vpředu, mladíkovi, který se opírá o parapet loktem a přidržuje si dlaní svou hlavu. Ve své levici má nějaké ovoce, které se tradičně identifikuje jako „*melangolo*“, sevillský pomeranč nebo bigarádie. Za tímto mladým mužem vykukává další postava, přesněji jenom hlava mladíka. Pravděpodobně si většina diváku hned všimá velkého rozdílu v náladě dvou chlapů. Zdá se, že první osoba vpředu směřuje svůj pohled do „dálky“, zřejmě proto, že se nedá zachytit přesné místo, do kterého se dívá.¹⁹⁴ Oproti

¹⁹³ Salvatore SETTIS, *Esercizi di stile: Una Vecchia e un Bambino*, in: Sylvia PERINO-PAGDEN (ed.) *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 39–54. Latina převzala pojetí ve znění „allusio“, „significatio“, „insinatio“. Viz také Dan J. LETTIERI, *Apostrophe: Poetic figure and visual construct in the circle of Giorgione*, in: *Word et image* 18, 2002. s.252–266.

¹⁹⁴ Dá se říct, že podobný efekt následně používá Caravaggio na svém slavném obraze z Gallerie Borghese, *Mladík s košem ovoce*. Pravděpodobně je efekt dosažen tím, že zornice splývají ve stejném tónu barvy s barvou samotného oka. Absence nějakého záblesku také hraje svou roli. Na určité vizuální vztahy Giorgioneho a Caravaggia poukazuje i Andersonová, avšak spojuje je s obrazem ze soukromé italské sbírky a na základě přítomnosti stejného ovoce na obou obrazech. Jaynie ANDERSON 2008 viz pozn. 34, s. 158.

tomu pohled doprovázející jeho mladíka je určen velice přesně. Jeho zářící zornice se velice zjevně směřují na zasněného kamaráda. Skoro každý badatel interpretuje jeho tvář podle svého,¹⁹⁵ což je také dáno určitou rozporuplností jeho tváře. Přestože zatím nebyl nalezen konečný smysl a význam této postavy, jeho role je pravděpodobně docela důležitá, neboť musela „objasňovat“ i postavu „hlavní“.

Na obraze nejsou viditelné ani náznaky nějaké reminiscence Ciceronova a Aristotelova pojetí přátelství. Nejsou zřejmé také žádné zjevné znaky sociálního rozdílu mezi postavami. Přesto podle Baaderové zadní postava představuje sluhu zamyšleného mladíka. V renesančních literárních příbězích postava sluhy hrála často významnou roli. Andersonová navrhuje dokonce ideu určité paralely se Shakespearovou *Komedii omylů*, ve které hlavní postavu Antifola všude doprovází jeho věrný sluha Dromio.¹⁹⁶

Jak bylo zmíněno, mladík vepředu má v jedné ruce nějaké ovoce, které na první pohled lze interpretovat jako pomeranč nebo mandarinku. Od 17. století se v inventářích ovoce považuje za „*melangolo*“, citrus aurantius nebo italsky l'arancio amaro. Ve sbírce Pio di Carpi (1624):

*Dva portréty na jednom plátně od Giorgioneho středního formátu, jeden má jednu na pomníku, druhou drží „melangolo“ s černým rámem ozdobeným zlatem.*¹⁹⁷

Následně i ve sbírce Ludovica Ludovisiho (sestavil malíř Antonio della Corgna) (1633):

*Obraz se dvěma polopostavami, jeden [zobrazený] má [jednu] ruku pod tváří, a v druhé drží „melangolo“, v černém rámu profilovaném a ozdobeným zlatým ornamentem [typu rabesca] z ruky Giorgioneho.*¹⁹⁸

A konečně v 18. století ve ferrarském inventáři Tomasse Ruffa (1734):

Dvě polofigury na plátně velikosti přibližně 3 „palmi“ [3 dlaně, fyzikální jednotky, které se liší podle jednotlivých italských regionů pozn. autorky] jedna z nich drží jednu ruku

¹⁹⁵ Například V minulosti se tento obraz uváděl jako jedna z variant pro ztracený portrét Sebastiana del Piomba, zobrazující Philippe Verdelora a Jacoba Obrechta (Ravaglia 1921/22, 474–477); podle Guido BELTRAMINI – Vittoria ROMANI – Davide GASPAROTTO, 2013 viz pozn.33, s.153.

¹⁹⁶ Jaynie ANDERSON 2008 viz pozn. 34, s. 158.

¹⁹⁷ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: *Doi Ritratti in Un quadro di giorgione forma mezzana, uno de quali si posa una mano su una tempia, et all'altra tiene un Melangolo con cornice nera tocca d'oro. Tady a dále text přepsán podle katalogu:* Guido BELTRAMINI – Vittoria ROMANI – Davide GASPAROTTO 2013 viz pozn. 33, s. 153.

¹⁹⁸ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: *Un quadro di due ritratti mezze figure uno tiene La mano alla guancia, e nell'altra tiene un melangolo con cornice nera profilata e Rabescata d'oro mano di Giorgione.* Ibidem.

na tváři, v druhé má „melangolo“. Dílo kavalíra Dossa Dossiho, malíře ferrarského z nejlepších...¹⁹⁹

Melangolo, zvláštní druh pomeranče, mající sladkou a zároveň kyselou chuť („*aspro e amaro*“), je známo z ikonografických příruček jako symbol sladko-kyselé podstaty lásky (*natura dolce-amara dell'amore*).²⁰⁰ Lze rovněž předpokládat i určitou slovesnou hru s podobností slov „melangolo“ a „melancolo“, melancholie.

Vzpomínky na bývalou lásku jsou často spojené s pocitem smutku a lítosti. Nicméně jsou to ale vzpomínky sladké, z jejichž sladkosti pramení hořkost a melancholie. Je sladké myslet na své štěstí, ale nakolik smutné myslet na to, že se štěstí nevrátí. Pokud lze interpretovat figuru vepředu jako člověka, který již má za sebou zkušenost první lásky, figuru v pozadí se dá považovat za mladíka, který trpí „*prima febbre*“, první horečkou lásky. Jeho oči nejsou zatemněné melancholickým závojem, proto jeho pleť „hoří“ červenou barvou, čímž se výrazně liší od první postavy.²⁰¹ Na obraze je přítomná určitá myšlenková, poetická hříčka, kterou lze ilustrovat citátem Danteho: *Není větší bolesti než vzpomenout na šťastný čas v bídě*.²⁰²

Během staletí byly dělány pokusy spojit tento obraz s nějakým skutečným literárním dílem. Asi nejpřesvědčivěji zní verze Ballarina, který spojil dílo Giorgioneho s okruhem Pietra Bemba, s jehož spisem *Gli Asolani* může obraz souviset.²⁰³

Asolani je spis Pietra Bemba z přelomu 15. a 16. století, který poprvé vyšel tiskem v Benátkách v roce 1505 a hned získal velkou popularitu. Jedná se o tři dialogy o lásce ve vile v městečku Asolo v blízkosti Benátek, rezidenci Kateřiny Cornaro. Každý dialog nese název podle jména jedné z postav příběhu: Perottino, Gismondo, Lavinello. První je věnován hořké lásce, „*amaro*“ – lásce jako zla a příčiny neštěstí; druhá část, která nese jméno Gismondo, je věnována oproti tomu lásce jakožto radosti a prameni požitku;

¹⁹⁹ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: *Due mezze figure in Tela di palmi 3 incirca, l'una delle quali tiene una mano alla Guancia, & ha nell'altra un melangolo. Opera di quel Cavaliere Dosso Dossi Pittor Ferrarese de' principali*. Ibidem.

²⁰⁰ s odkazem na polum / malum aureum (zlaté jablko). Viz Andrea ALCIATO, *Emblematum liber*, Venezia 1546, Emblem číslo CCVII „Malus medica“: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?emb=A46a040>

²⁰¹ Amedeo QUONDAM, Sull'orlo della bella fontana: Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento, in: Maria Grazia BERNARDINI (ed.), *Tiziano*, Milano 1995, s. 69.

²⁰² [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria*. Překlad Vrchlického viz pozn.8: *Není větších bolů, / než v čase bíděysli na své štěstí: / to ví tvůj mistr, jenž tě svedl sem dolů*. (Peklo, Píseň V., 120–123).

²⁰³ Alessandro BALLARIN, Giorgione a le Compagnia degli Amici: Il Doppio Ritratto Ludovisi, in: F. Zeri (ed.) *Storia dell'arte italiana Vol. 3 pt. 5*, Turin 1983, 479–541.

nakonec dílo korunuje třetí část, ve které se chválí láska platonická.²⁰⁴ Celý spis byl zasvěcen Lukrécii Borgii, se kterou Pietra Bembo spojovalo dlouholeté přátelství, ovlivněné kulturou novoplatonismu.

Nešťastný Perottino ve svém pojednání o lásce operuje stejnými slovy, jaká se používají při popisech vlastností zmíněného ovoce: *Perciò che amore senza amaro non si può, né per altro rispetto si sente giamai e si pate alcuno amaro che per amore.* (= v **lásce** vždy tkví ukrutná **hořkost** a nic kromě lásky nemůže podobnou hořkost vyvolat).²⁰⁵ Pokračuje dále v části X: *niuna qualità di dolore, niun modo di ramarico essere nella vita de gli uomini, che per cagion d'amore non sia, e da lui, sì come fiume da suo fonte, non si dirivi.* (= není ve světě hořkost, příčinou které by nebyla láska, všechny hořkosti a bolesti pramení z lásky, jako řeka pramení ze svého pramene).²⁰⁶ Ballarin poukazuje na to, že Pietro Bembo ve svém Asolani používá novoplatonskou filozofii ve formě složitých světských rozhovorů, v soupeření s mileneckou zkušeností Petrarcy.²⁰⁷

Lina Bolzoni interpretuje dialogy Pietra Bembo rovněž jako určitý druh literárního autoportrétu, ve kterém se odráží tři tváře samotného autora spisu, podmíněné jeho vlastními zkušenostmi.²⁰⁸ V některých osobních dopisech básníka se vyskytují stejné postavy jako v Asolani. První se objevuje Perottino v dopise z roku 1501, v moment milenecké krize. („...così caro Perottino“ = jako drahý Perottino). Také ve svém dopise v roce 1500 Bembo píše o tom, že postavy v *Besedách* jsou inspirovány skutečným životem, jsou v podstatě odrazem reality. Nakonec i věk Gismonda, protagonisty druhé části dialogů, odpovídá věku Pietra Bembo v těchto letech.²⁰⁹

Ballarin spojuje portrét s kulturním „klimatem“, který se vytvářel kolem Pietra Bembo a „klubu“ jeho přátel, pro které byly sepsány *Leggi della compagna degli Amici*, neboli *Zákony společnosti přátel*. Společnost přátel, kterou se obklopoval básník, zahrnovala postavy nejvyššího humanistického a artistického prostředí. Kromě Bembo v této společnosti byli Vincenzo Quirini, Tommaso Giustiniani, Niccolo Tiepolo. V tomto

²⁰⁴ Pro diplomovou práci byl použit překlad: Pietro BEMBO – Lidia M. BRAGINA (ed.), *Asolanskije besedy*, in: Lidia M. BRAGINA (ed.), *Sočiněnja velikich italjancev XVI veka*, Petrohrad, 2002. s. 141–180. Originální text 1530: <https://it.wikisource.org/wiki/Asolani>

²⁰⁵ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: viz pozn. 204., kniha 1., IX.

²⁰⁶ [Přibližný překlad autorky podle originálního textu]: viz pozn. 204., kniha 1., X.

²⁰⁷ Alessandro BALLARIN, *Giorgione: I testi italiani del catalogo della mostra Le siecle de Titien* (Parigi, 1993), Padova 1994.

²⁰⁸ Lina BOLZONI 2010 viz pozn.12, s. 137–140.

²⁰⁹ Logicky se nabízí odvážná hypotéza, že na tajemném portrétu v Římě by mohl být zobrazen samotný Pietro Bembo ve svém mládí.

prostředí se rozvíjely novoplatonické úvahy, neopetrarkismus, rozmyšlení o mileneckých pocitech a ve kterém se – kromě toho – vytvářelo pevné mužské přátelství.

Ballarin předpokládá další – možná ještě zajímavější – možnost. Podle jeho verze dvě poetické figury na obraze mohou být personifikace *Lásky a Přátelství*.²¹⁰

Klíčovou roli tady asi hrají pohledy v očích postav, jedna z mála určitých věcí, o které se lze opírat. Většina literatury poukazuje na kontrasty ve výrazech, na protiklad dvou nálad na jednom obraze, dokonce i na to, že rozdíly v temperamenterch dvou postav jsou zvýrazněny pomocí odlišných tónů. Obraz se jeví jako příležitost k zamyšlení nad různými úrovněmi a zkušenostmi v lásce, oba dva mladíci mohou představovat dva básníky, vysvětlují čtenáři veselejší a sladší stranu lásky jako filozofové Démokritos a Hérakleitos – představují dva polárně odlišné pohledy na svět.

Nicméně, jak již bylo zmíněno, *Asolani* obsahuje ještě i třetí část, kde je představen třetí „typ“ lásky, oponující ostatním – platonický, o kterém vypovídá Lavinello. Pokud by jako ikonografický zdroj opravdu sloužilo dílo Pietra Bemba, logicky by se dala předpokládat přítomnost třetí postavy. Pokud zobrazení Lavinella existovalo, mohlo se nacházet na jiném plátně, které bylo buď ztraceno, nebo je na jednom z děl, které se dnes připisují Giorgionemu a jeho okruhu. Možná ovšem neexistuje vůbec, neboť téma platonické lásky nebylo v zájmu objednavatele. Přestože novoplatonská uvažování nebyla natolik podstatná pro Bemba jako dříve pro téhož Marsilia Ficina, třetí část je závěrečná, korunující celý spis.

Nakolik lze považovat nálady dvou postav na obraze Giorgioneho za protikladné? Mnozí badatelé si všímají radostnějšího temperamentu, úsměvu, dokonce i ruměnce na tváři sluhy. Ale je to opravdu tak, nebo ve své touze spojit záhadný obraz z literárním zdrojem považují badatelé záměrně „sluhu“ za Gismonda? Nakolik si badatelé mohou být jistí, že mladík drží v ruce tento druh pomeranče? Identifikace ovoce může být domněnkou sestavitelů inventářů 17. století, osoby, která byla obeznámena s ikonografickými příručkami.

Není potřeba úplně odmítat teoretickou propojenost obrazu připisovaného Giorgionemu s nějakým literárním zdrojem. Není ovšem nutné, že právě se spisem Pietra Bemba. Lze předpokládat i možnost, že obraz nemusel být vůbec spojen s nějakým literárním dílem,

²¹⁰Alessandro BALLARIN, 1983 viz pozn. 203.

ale *byl vytvořen jako literární/poetické dílo*. Portrét vypráví určitý příběh, který pravděpodobně nemusel být snadně rozpoznatelným pro každého. Zobrazení ale mělo svůj význam pro úzký okruh přátel a známých, kteří ho mohli číst se stejným pochopením jako básnické dílo.

4.3.3. Okruh Giorgioneho: Giovanni Borgherini se svým učitelem

Existuje další dílo, které bylo také dlouhou dobu spojováno se jménem Giorgioneho, připisuje se buď přímo mistrovi z Castelfranca, nebo jeho okruhu. Na rozdíl od obrazu v Palazzo Venezia se toto plátno považuje za portrét konkrétních postav. Přesto je také spojeno svým způsobem s dobovou benátskou literaturou. Jedná se o tzv. portrét Giovanniho Borgheriniho se svým učitelem, nacházející ve washingtonské Národní galerii. [41]

Obraz byl popsán Giorgiem Vasarim jako portrét Giovanniho Borgheriniho se svým učitelem od Giorgioneho.

*Ve Florencii je z ruky Giorgioneho podobizna Giovanniho Borgheriniho z dob, kdy byl jako mladík v Benátkách; na obraze, který se nachází v domě Giovanniho dědiců, je i jeho učitel a na žádné ze dvou hlav nelze najít lepší inkarnáty ani krásnější stíny.*²¹¹

Obraz zobrazuje dva mladé muže, z nichž se jeden zdá zjevně mladší než druhý. Na rozdíl od jiných přátelských portrétů, které byly již uvedeny, se tento příklad vyznačuje prezencí sytých různorodých barev v oblečení i přítomností atributů. První, čeho si divák všimne, je tzv. *sfera armillare*, armilární sféra, kterou drží v ruce starší muž. Ta vytváří centrální prvek kompozice, na který muž upozorňuje jak svou druhou volnou rukou, tak i pohledem, směřujícím na vědecký nástroj. Mladík po levé straně vypadá zamyšleně, jeho pohled se vznáší mimo prostředí obrazu. Během výzkumů byly objeveny přemalby v oblasti obličeje chlapce. Primárně se chlapec odklání od sféry, kterou mu jaksi „nabízí“ učitel. V rukou mladíka se nacházejí další atributy, které Myers identifikuje jako malířský štětec, flétnu a kružítko.²¹² Dalo by se ovšem logicky předpokládat, že se jedná o stejné nástroje jako na freskovém vlýsu (tzv. *fregio*) v Castelfranco. [43] Armilární sféru ohýbá svitek s nápisem, doplňujícím obraz.

²¹¹ Giorgio VASARI 1998 viz pozn.117, II, s. 30. Originální text: Idem, 1568 viz pozn 117.: „*In Fiorenza è di man sua, in casa de'figliuoli di Giovan Borgherini, il Venezia, e nel medesimo quadro.*“

²¹² Jeffrey Rayner MYERS, The Secular Conversation of Giorgione? Giovanni Borgherini and His Tutor, *Source: Notes in the History of Art* 36, 2016, No. 1, s. 16–26.

Oděvy dvou mužů mají jasně zvýrazněné barvy. Člověk vpravo je oblečen zřejmě do jednoho z druhů italského kamizolu – *giubbone* – žluté nebo zlaté barvy kombinované s červenou. Jeho krk zdobí zlatý řetěz. Oblečení mladíka vlevo je velice různobarevné: zelený kamizol (možná *giubbone* nebo *farsetta*) s červeným lemováním a růžovými mašlemi doplňuje modrý baret.

Jsou známé dobové příručky o významu jednotlivých barev. O barvách se psalo z různých pohledů. Leonardo da Vinci a Alberti psali o barvách z pozice vzdělaných umělců a přistupovali k nim z praktického hlediska.²¹³ Marsilio Ficino psal o barvách v duchu renesančního novoplatonismu, jako filozof.²¹⁴ Bernardino Telesio se snažil vysvětlit podstatu věcí jako vědec, a proto jeho spisy jsou spíš naturalistického charakteru.²¹⁵ Existovalo ovšem i populárnější čtení, příručky pro každodennost, které sloužily jako instrukce pro oblečení, výzdoby nebo dárky. Z nejznámějších lze uvést práce Fulvia Pellegrina Morata (*Designificato de colori e de mazzolli*) a Coronata Occoltiho (*Trattato de colori*).²¹⁶ Oba dva spisy vyšly později, než byl vytvořen obraz, ale reflektují zřejmě již existující představy. Spis Coronata Occoltiho navíc obsahuje část, ve které se probírají kombinace jednotlivých barev. Podle Coronata Occoltiho například zelená barva náleží mládí a označuje naději a důvěru. Modrý baret by musel označovat věrnost a poctivost. Růžová barva je v obou příručkách spojena s láskou a zamilováním. Co se týče samotného docela zvláštního oblečení není snadno říct, zda-li má nějaký význam. V případě Giorgionových obrazů již byly publikovány teorie o významech oblečení na některých jeho dílech, s odkazem ovšem na docela pozdní literaturu. Lze se také opírat o příručku Benátčana Cesara Vecellia, který v 16 století vypracoval přehled dějin odívání nejenom v italském prostředí. Přestože spis obsahuje přes 420 rytin, ztotožnit oblečení mladého Giovanniho se svým učitelem lze jenom buď s „*Oblečením mladých*“, nebo s tzv. „*Compagnia della Calza*“, tradiční benátskou společností, na kterou odkazují výše uvedené teorie.²¹⁷ Problém je v tom, že oblečení této skupiny se hodně měnilo a nikdy

²¹³ LEONARDO DA VINCI – Pavel JEDLIČKA – Karel STIBRAL et al. (edd.), *Úvahy o malířství*, Praha 1994, úryvky 161, 162, 163 a jiná; Leon Battista ALBERTI 1947 viz pozn. 1, s. 28–30.

²¹⁴ Marsilio FICINO, *Sulla vita*, Milano 1995.

²¹⁵ Bernardino TELESIO, *De colorum generatione*, 1570, Google Books:

<https://books.google.cz/books?id=GSGtP8GpR7MC&hl=ru&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>

²¹⁶ Fulvio Pellegrino MORATO, *Trattato del significato de' colori*, Venezia 1545: https://archive.org/details/gri_33125009487592; Coronato OCCOLTI, *Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Canedolo*, Parma, 1568: https://archive.org/details/bub_gb_KpIfS_EWtFwC

²¹⁷ Bernard Jan Hendrik AIKEMA, Giorgione und seine Verbindung zum Norden: Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta, in: Sylvia FERINO-PAGDEN – Giovanna NEPI SCIRÈ – Bernard Jan Hendrik AIKEMA (edd.), *Giorgione: Mythos und Enigma : eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*

nebylo jednorodé. Nevypadá rovněž přesvědčivě, že mladý florentský šlechtic a jeho mistr, významný humanista, se v natolik různém věku zúčastnili této společnosti a navíc se dali zobrazit v podobném oděvu. Možná, že oblečení obou mužů by se dalo ztotožnit s jedním z kostýmů, které popisuje Francesco Sansovino.²¹⁸ Otázka pestrého a zvláštního oblečení dodnes zůstává nevyřešenou.

Giovanni Borgherini, o kterém píše Vasari, byl synem florentského zámožného bankéře Salviho Borgheriniho (1436–1515). Tento muž vedl svoje podnikání nejenom ve Florencii, ale i v dalších částech Itálie, například v Benátkách, kde byl zřejmě během pracovního pobytu objednan tento obraz. Rodina Borgheriniů vlastnila palác ve Florencii se svou uměleckou sbírkou, kterou dobře znal Giorgio Vasari.²¹⁹ Zdánlivá nuda chlapce na obrazu by mohla být výsledkem postřehu malíře, který si všiml rozporuplné povahy Giovanniho. Jak později popíše Benedetto Varchi ve své knize *Della storia fiorentina*, Giovanni Borgherini rád studoval, byl člověkem vyšlechtěným a slušným, ale který riskoval velkými sumy peněz.²²⁰

Giovannimu byly blízké republikánské myšlenky ještě od svého mládí. Mladík je jedním z hlavních protagonistů v dialogu Donata Giannottiho – *Della Repubblica de' Veneziani*, který obsahuje možná největší chválu benátského systému vlády.²²¹ Přestože dílo bylo poprvé vydáno v roce 1540, bylo sepsáno mezi lety 1525 a 1527 a popisuje, jak byl pozván do Benátek Giovannim Borgherinim „*a dare opere in compagnia sua alle buone lettere*“ (=aby dělal společnost/doprovázel svými výbornými spisy).

V roce 1526 se Giovanni oženil s dcerou Nicola Capponiho. Krátce po svatbě, mezi lety 1527 a 1530 se Giovanni stává gonfaloníerem Florentské republiky.²²² V době psaní dialogu Giovanni doporučuje Donata v dopise svému tchánovi jako muže „*dobrého*,

und der Gallerie dell'Accademia Venedig, Milano – Wien 2004, s. 85–103. Odkazuje na knihu Jana (Giovanni) von Grevembrocha (1731-1807) a jeho knihu *Gli abiti de' veneziani di quasi ogni eta con diligenza raccolti e dipinti nel secolo 18*. (Ilustrace 53 a 56 v edici 1859) Vydání 1664: <https://archive.org/details/habitiantichi00vece>); také viz Jaynie ANDERSON, Allegories and Mythologies, in: David Alan BROWN – Sylvia FERINO-PAGDEN – Jaynie ANDERSON et al. (edd.), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian painting*, Washington – Vienna 2006, s. 147–188.

²¹⁸ Francesco SANSOVINO, 1581 viz pozn.98 (první vydání 1561):

<https://archive.org/details/venetiacittanobi00sans> Libro X: degli Vesti et Costumi in diverse materie, degli Habiti antichi et moderni, dei Matrimonii, dei Parti, dei Funerali, delle Feste, delle Venute di diversi Pontifici, Imperadori et Re in questa Città et molte altre cose somiglianti.

²¹⁹ Jaynie ANDERSON 1997 viz pozn. 34, s. 140.

²²⁰ Ibidem, s. 142 a pozn. 35.

²²¹ Donato GIANNOTTI, *La repubblica Fiorentina e la Veneziana*, indicio princeps 1540, s. 258–259 ve vydání 1840. https://archive.org/stream/bub_gb_gDVtDXq6sQEC#page/n273/mode/2up

²²² Viz pozn. 158.

počestného a chudého“ (*buono, virtuoso e povero*), čímž pomohl Benátčanovi udělat svůj politický debut.

V dialogu je Giovanni Borgherini představen jako mladý návštěvník Benátek. Dekorací, ve které se dialog odehrává, byl zvolen padovský dům Pietra Bemba. Giovanni Borgherini žádá Trifona (*Trifone Gabriele (1470–1549)*), aby mu vysvětlil plusy benátského způsobu vlády, který předčí Florencii. Na konci dlouhého povídání jdou všichni do zahrady, kde vidí Pietra Bemba mluvícího s jedním mužem. Později účastníci odjíždí do Benátek, kde se mají setkat s Girolamem Quirinem a s největším znalcem řečtiny a řecké filozofie v Benátkách – *Niccolem Leonicem Tomeonem (1456–1531)*. Leonico byl prvním vědcem v Benátkách, který začal studovat Aristotela podle řeckých originálů. Sláva Leonica byla tak velká, že ho osobně navštívil Erasmus z Rotterdamu a jiní soudobí humanisté, kteří navštěvovali Benátky.²²³

Text Giannottiho dává dvě možnosti interpretace postavy tzv. „učitele“ mladého Giovanniho. Buď se jedná o Trifone Gabrieliho, nebo o Leonica Tomeona. Andersonová se v katalogu 1997 přiklání spíše ke druhé variantě, což odůvodňuje tím, že Trifone byl příliš mladý, aby byl zobrazen jako „mistr“. Leonico opravdu mohl být učitelem latiny a řečtiny pro Giovanniho, když ten navštěvoval Benátky po roce 1504. Leonico byl velice vyhledávaným a znamenitým učitelem, znalcem umění, není totiž vyloučeno, že on sám si objednal portrét se svým žákem. Niccolò Leonico Tomeo byl narozen v řecké rodině v Benátkách v roce 1456, studoval univerzitu v Padově do roku 1504. Po studiu nastoupil na katedru řečtiny v Benátkách, v San Marco, kde učil budoucí generace právníků. Kromě studentů práva měl učenec i další žáky. Leonico přednášel v Benátkách mezi lety 1504 a 1506, přibližně kdy byl namalován portrét Giorgioneho. Portrét Leonica zvláště byl vytvořen až po jeho smrti 28. března 1531 – medaile, která se připisuje Ricciomu se nachází v Miláně v Castello Sforzesco.

Všichni Borgheriniové se znali zároveň i s Pietrem Bembem. Bembo psal vícekrát Giovannimu Borgheriniovi o Leonicovi jako o „otci“: „*nostro padre M. Leonico ne tiene M. Giovanni ben conto*“ – *pořád o vás přemýšlí dobře*. Pietro Bembo se objevuje i ve spisu Giannottiho.²²⁴

²²³Jaynie ANDERSON 1997 viz pozn. 34, s. 145.

²²⁴Donato GIANNOTTI 1840 viz pozn. 221, s. 259, s. 260, s. 442.

Otázkou je, jak a proč Borgherini zvolil Giorgioneho jako portrétistu, když jeho díla byla uložena převážně v soukromých sbírkách. Odpovědí by mohla být zase osobnost Leonica Tomeona, který by mohl sloužit jako spojnicí mezi florentským bankéřem a benátským uměleckým prostředím. Leonico byl amatérem, milovníkem umění, který shromáždil sbírku starožitností, popsanou Marcantoniem Michielem, jejíž část je dnes uložena v Museo Archeologico v Benátkách.²²⁵ Korespondoval s Giuliem Campagnolem, Pomponiem Gauricem (je jedním z mluvících v traktátu Gaurica *De Sculptura* 1502).

Přes názor Andersonové nelze ale vyloučit i osobnost Trifone Gabrieleho. Kolem roku 1504-1505 byl Trifone ve věku 34 let stejně jako i Pietro Bembo, se kterým ho provázaly dlouhé přátelské vztahy. Zatímco Leonico Tomeo byl už v úctyhodném věku, Gabriele si mohl dovolit být zobrazeným v oděvu pro mladší osoby. Pokud by to byl Leonico, ve svém věku kolem 50, byl by spíše zobrazen v benátské tóze, která náležela jeho postavení.

Trifone Gabriele pocházel z velice ušlechtilé rodiny patriciů a svůj zájem o humanitní vědy projevoval již od mládí. Díky svému původu, vzdělání a pravděpodobně i mravnému chování dostával nabídky biskupského místa v Trevisu a pak i benátského patriarchy. Pozoruhodné ovšem je i to, že tyto nabídky vždy odmítal a celý život se věnoval raději intelektuálním záležitostem, čtení, básnictví, překladům antických textů, filozofickým diskuzím. Gabriele se nikdy neoženil a stal se jakýmsi ztělesněním pojetí *vita contemplativa*. Trifone bydlel nedaleko vily svého celoživotního přítele Pietra Bemba, v domě v Benátkách a na ostrově Murano, vždy obklopený mladými humanisty a vzdělanci. „Benátský Sokrates“ nenechal žádné autografické spisy, o jeho myšlenkách lze soudit jenom podle záznamů jeho posluchačů.

Přestože obraz byl popsán Vasarim jako portrét Giovanniho Borgheriniho se svým učitelem a celá ikonografie párového portrétu docela odpovídá popisu, autorství obrazu je dodnes předmětem diskuzí. Není vyloučeno, že se jedná o dílo z okruhu Giorgioneho nebo někoho z jeho následovníků.²²⁶

Dílo obsahuje množství přemaleb, což komplikuje analýzu malby. Dílo bylo zkoumáno mezi lety 1991 až 1994.²²⁷ [42] Bylo zjištěno, že postava mladíka na levé straně byla

²²⁵ Ve svém mládí byl portrétován Giovanni Bellini, portrét popsán Marcantoniem Michielem. Sbírká Leonica obsahovala také vzácné rukopisy, například, Joshua Rolla a ztracené dílo Jana van Eycka. La chasse a la loutre. Marcantonio MICHIEL 1884 viz pozn. 95.; Jaynie ANDERSON 1997 viz pozn. 34, s. 145.

²²⁶ Charles HOPE, Giorgione in Vasari's Vite, in: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 13-75. s. 25.

²²⁷ Viz Jaynie ANDERSON 2008, viz pozn. 34.

přemalována a jeho hlava byla mnohem elegantnější, zženštilější, skoro podobná hlavě Judity na plátně v Ermitáži.²²⁸ Ústa na konečné variantě, kterou vidíme dnes, jsou otevřenější, než na podmalbě. Myers nabízí dokonce i významovou rovinu této změny.²²⁹

Pro někoho z badatelů pentinenty prokazují autorství Giorgioneho, jemuž náleží první verze, následně přemalována nějakým následovníkem.²³⁰ Časový rozdíl mezi první verzí a přemalbou avšak není tak velký. Avšak nejasnou zůstává samotná příčina změny polohy hlavy mladíka. Názory badatelů se neshodují na tom, či ruka přemalovala podobu Giovanniho, zda to byl autor celého obrazu nebo nějaký následovník. V podstatě nešlo o kardinální změnu: přemalovaný obličej má stejný věk a podobné rysy.

Obraz je obohacen několika důležitými atributy, které by se mohly stát klíčem k pochopení smyslu portrétu. Armilární sféra, zobrazená v centru – může být poukazem na vědecký zájem Leonica o Ptolemaia, který pak vyvrcholil v jeho překladu publikovaném 1516: *Claudii Ptolemaei inerrantium stellarum significationes per Nicolaum Leonicum Thomaeum e Graeco translatae*. Armilární sféra ovšem může být spojena i s Trifonem Gabrielem. Velice široké zájmy mladého patricia nevyklučovaly ani astronomické vědy. Synovec Trifoneho, Jacopo, vyučený svým strýcem, později napíše *Dialogo della Sfera*. Armilární sféra se objevuje v Giorgionově díle na sejmutých freskách v Muzeu Giorgione v Castelfranco skoro ve stejné podobě.²³¹ Avšak zatímco na vlysu jsou rozpoznatelná astronomická znamení, podle kterých Gentili staví svou interpretaci, na washingtonském obraze znamení nejsou viditelná ani pouhým okem, ani pomocí X-ray snímku. Andersonová ovšem poukazuje, že na podmalbách podoba armilární sféry vyznívá „vědečtější“.²³²

Je třeba uvést pár slov o tomto vědeckém nástroji. Od začátku se rozlišovaly dva druhy armilárních sfér. Jeden typ byl určen přímo pro bádání a měření, byl používán již řeckými filozofy a popsán u Ptolemaia v *Almagestu* (2. st. př.n.l.). Zatímco jiný typ, který je přítomen na washingtonském obraze, byl určen pro demonstraci systému a výuku. Tento typ je trojrozměrný, s tím že v centru této sféry se nachází Země. První sféry podobného druhu byly statické, fixované. Pak se začal používat systém, který umožňoval pohyb

²²⁸ Jaynie ANDERSON, 1997 viz pozn. 28, s.145.

²²⁹ Jeffrey Rayner MYERS, 2016 viz pozn. 212, s. 20.

²³⁰ Charles HOPE, 2008 viz pozn. 226, pozn. 59.

²³¹ Podrobněji o fresce viz Augusto GENTILI, *Giorgione*, Firenze 1999, s.10–17.

²³² “more scientifically rendered in the underdrawing than on the surface”. Jaynie ANDERSON 1997 viz pozn. 34.

jednotlivých částí. Možná, že něco podobného popisuje Geminus v 1 st.? (*Globo celestis anelli*). Avšak první podobné sféry známe až od středověku (Např. Johannes de Sacrobosco, *sphaera mundi*, 13. st.) a jsou velice vzácné. Pozoruhodné je, že sféry ve vydání *Sphaera mundi* z roku 1482 se neliší od sféry Giorgioneho, představené na jeho Fregio. Na konci 15. století se armilární sféry získávají na popularitě a stávají se zároveň symbolem astronomie a vědy celkově. Přibližně ve stejné době startuje sběratelství armilárních sfér, vytvářejí se objednávky. Později, když Koperník vynalezne svůj odlišný systém, bude další vlna objednávek modelu pro demonstrování odlišnosti dvou systémů, pro porovnání vedle sebe. Armilární sféra avšak byla symbolem nejenom astronomie a vědy, ale byla používána zároveň jako odznak některých nakladatelství v Benátkách. Objevuje se u Ruberta Meiettiho v roce 1598,²³³ pak u rodiny nizozemských nakladatelů Elvezirů, později u dalších nakladatelů.²³⁴

Ve výtvarném umění lze uvést několik nejznámějších příkladů, kde se objevuje armilární sféra. Kolem roku 1494 se v apartmánech Borgiů ve vatikánském paláci vyskytuje v lunetě s alegorií astronomie. V 80. letech na fresce Botticelliho ve florentském kostele Ogní Santi, kde se nachází v pracovně sv. Augustina. V roce 1502 ji lze najít na plátně Carpaccia sv. *Augustin ve studovně*. Objevuje se v díle Girolama da Trevisa, například v *Alegorické scéně* ve Veroně. Ve 20. letech 16. století u Bernardina Licinia také v alegorickém obraze v americké sbírce. Podle těchto nejznámějších příkladů si již lze všimnout, jakým vývojem prošla ikonografie armilární sféry na přelomu 15. a 16. století.²³⁵ Zatímco ve starších příkladech ji lze považovat nejspíš za atribut vzdělanosti a vědy všeobecně, v 16. století její se význam rozšiřuje a přesahuje dimenze atributu vzdělaného člověka a symbolu astronomie.

Z výše uvedeného je zřejmé, že význam armilární sféry nebyl v tomto období jednoznačný. Mohl být jak přímým atributem astronomie, symbolem zájmů o věštění na pomezí vědy a magie, mohl sloužit jako značka nakladatelů a mnoho jiné. Sfěru na

²³³ Davide BANZATO – Franca PELLEGRINI – Ugo SORAGNI (edd.), *Giorgione a Padova: L'enigma del carro*, Milano 2010, s. 160.

²³⁴ Andrew LANG, *Books and Bookmen*, New York 1886.
<https://archive.org/details/booksandbookmen01langgoog>

²³⁵ Co se týče alegorické scény od Girolama da Trevisa (il Giovane), dodnes se udržuje interpretace z roku 1912, podle které obraz vizualizuje čtvrtou eklogu Vergilia: Mauro LUCCO, 2006 viz pozn. 137, s. 212. Na obraze Bernardina Licinia v alegorické scéně kolem 1525 se objevuje mezi dvěma muži, ale ve společnosti jednoho „amorino“ a ženy. Dá se říct, že i v alegorické scéně od Bernardina Licinia se sféra jeví nejenom jako znak vzdělanosti přítomných.

washingtonském obrazu ovívá nápisový pásek, který je součástí možného výkladu atributů.

Latinský nápis NON VALET IGENIUM NISI FACTA VALEBUNT se překládá: *Talent nemá cenu, pokud ho nedoprovázejí dobré skutky*. Fráze vypadá jako poučení Salviho Borgherini svému synovi. Fráze se nenajde v antických spisech, gramatika je také podivuhodná: jedno sloveso je v přítomném čase, zatímco ostatní v budoucím. Podle Hannach Baaderové díky přítomnosti armilární sféry v rukou „učitele“ dostává fráze kosmický rozměr („eine kosmische Zeit“). Navíc v rukou jeho žáka jsou nástroje poznání – v jeho rukou je budoucnost.

V minulém roce vyšel článek Myerse, který nabízí jinou interpretaci nápisu, vycházející z přesnějšího překladu z latiny. Množné číslo *facta* by mělo znamenat nejenom skutek, ale dějiny, které se udály nebo které se budou konat. V takovém případě každý ze zobrazených by mohl traktovat fráze podle svého: žák by použil „*facta*“ ve smyslu skutků (*Talent nemá cenu, dokud není potvrzen skutky*), zatímco jeho učitel by mohl odpovědět: Talent nemá cenu, dokud nebude potvrzen dějinami: („*Genius is worthless unless history will validate it*“). Mladý Giovanni dychtí potvrdit okamžitě svůj talent skutky, které vykoná pomocí nástrojů ve svých rukou a odvrací svůj pohled od učitele. Giovanni také drží v ruce několik zmíněných nástrojů, které jsou zřejmě určeny pro vykonání činů, skutků, pro vytvoření poezie, malířství, hudby, architektury – pro potvrzení svého genia, svého talentu.²³⁶ Budoucí čas slovesa (*valebunt*) potvrzuje to, že Giovanni má nárok na tyto skutky v budoucnu. To, že na snímku přemaleb obrazu lze vidět, že Giovanni měl otevřená ústa, podle Myerse potvrzuje teorie dialogu mezi žákem a učitelem.²³⁷

Podle nové interpretace, slova napsaná na svitku kolem sféry, mohou náležet jak učiteli, tak i jeho žáku. Zmínka Baaderové o „kosmickém rozměru“ se potvrzuje novým přečtením slova „*facta*“, které Myers překládá jako dějiny celkově.

Přestože obraz náleží k zobrazením žáka se svým učitelem, tedy k zobrazení vztahů, podmíněném určité hierarchii, s ohledem na kontext jeho vzniku ho také lze považovat za „přátelský obraz“. Leonico byl amatérem, sběratelem starožitností, zvláštním člověkem. Pravděpodobně mezi ním a florentskou rodinou Borgheriniů vznikly velice

²³⁶ Musím ale říct, že na přístupných snímcích z katalogu se X-Ray flétna nevidí. Byl tento atribut tedy přidán až následně?

²³⁷ Jeffrey Rayner MYERS 2016 viz pozn. 212; Hannach BAADER 2015 viz pozn.36, s.225.

blízké a důvěrné vztahy na rovné noze. Učitel je zobrazen z profilu, zatímco jeho žák en face, což jde v rozporu k představám o hierarchickém významu zobrazení v profilu. Význam obrazu přerůstá z jednoduché prezentace podobizen konkrétních postav, nabývá charakteru alegorického, dokonce poučného obrazu, vypovídajícím o něčem, co strnulo v ústech mladého Giovanniho.

Nelze opomenout také prozaičtější význam portrétu. Pravděpodobně pro florentského obchodníka bylo velice prestižní záležitostí na vlně kultu humanistického vzdělání představit svého mladého syna ve společnosti jednoho z nejznámějších humanistů své doby. Jedná se o otázku prestiže a módy: známost a styky se vzdělaným člověkem mohly znamenat mnohem více než chlubení se drahým oděvem nebo velkým domem. Je známo, že samotný Trifone byl protivníkem nadbytků v každodenním životě, který byl zaplněn filozofií a vzděláním. Tohle tvrzení dobře ilustruje citát Baldassara Castiglioneho:

Kdo se stýká s hlupáky a ničemy, je sám za hlupáka a ničemu považován, a naopak, stýkali se někdo s lidmi slušnými, moudrými a chytrými, předpokládá se, že má stejné vlastnosti: neboť sama příroda to, jak se zdá, zařídila tak, že se dvě podobné věci rády spolu sdružují.²³⁸

²³⁸ Baldassare CASTIGLIONE, 1978 viz pozn. 104, Kniha druhá, XXIX, s. 129.

5. Komunikace obrazů

Renesanční portrét během pár století prošel prudkým vývojem, který nakonec proměnil celou podstatu portrétního žánru. Zatímco evoluci evropského portrétního žánru jako celku jsou věnovány rozsáhlé a přehledné publikace, v rámci diplomové práce bych chtěla upřesnit, jakou roli měla reprezentace mužského přátelství a jak celková vývojová tendence ovlivnila portrétní oblast.

„Komunikace“ obrazu – je zobecněným termínem, který uvádím pro následující kapitolu, zahrnuje ovšem hodně pojmů. Jedná se o barevné řešení, formát, zvolení kompozice, vnitřní struktury, pohledu, gesta apod. – veškeré úskoky a klamy obrazu, pokračující poetický topos o „mluvícím“ obrazu. V uměleckohistorické literatuře již bylo uděláno několik pokusů o vytvoření terminologie pro tento rozhovor plochého povrchu s divákem. Nejznámějším je asi termín, uváděný Baxandalem: tzv. „dobové oko“ (*period eye*), které se proměňuje s postupem času a které je neoddělitelnou složkou každého uměleckého díla.²³⁹ John Shearman nabízí termín „čtení“ (*reading*), jako analogii literárního díla.²⁴⁰ Jodi Cranstonová používá slovo „dialog s divákem“ (*dialogues with beholder*), což se mi zdá docela podobné tomu, co uvádím v této kapitole.²⁴¹

K této části bude udělán pokus krátkého exkurzu do kompozičních řešení některých příkladů přátelských portrétů. Jak již bylo několikrát zdůrazněno, většina portrétů se vyznačuje soukromým, osobním charakterem, který se nemohl neprojevit ve vizuální složce. Hlavním cílem je pochopit, jakým způsobem obraz promlouvá s divákem, jak a proč funguje jeho vnitřní struktura.

V úvodu termín byl „přátelský portrét“ definován docela široce a vycházel z celkem objektivních kritérií. Definice ale může být užší a odvážnější. Přátelský portrét není jenom ten, kde jsou zobrazeni přátelé, ale ten, který *je přítelem* ke svému divákovi.

5.1. Rafael: Portrét Beazzana a Navagera 1516, Galleria Doria Pamphilj

Podrobnější analýza tohoto uměleckého díla již byla uvedena v jedné z předcházejících kapitol, kde byl zmíněn jakýsi neviditelný trojúhelník, který se vytváří vizuálními prostředky obrazu. Dva pohledy směřující na diváka, rozhodují o jeho postavení před

²³⁹ Michael BAXANDALL, 1985, viz pozn. 2.

²⁴⁰ John SHEARMAN, 1992 viz pozn.30.

²⁴¹ Jodi CRANSTON, 2000 viz pozn.31. Což je publikací disertační práce z roku 1998: Columbia University: „*Dialogues with the Beholder: The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*“

tváří dvou básníků a rýsují nějakou konstrukci, rámuující osobní prostředí mezi společníky. [35] Toto pole je zdůrazněné úzce: jak bylo zmíněno, pokud by Rafael portrétoval oba dva přátele ve stejný čas, muži by se museli dotýkat koleny. Nicméně, toto pole „vtahuje“ do besedy i diváka, proráží dimenzi plochého obrazu.

Zatímco mužské portréty předcházející epochy se skoro egoistickým způsobem uzavíraly do svého prostoru obrazu, vytvořené sami pro sebe – portrét Rafaela je náznakem nově nastávajícího období v portrétním žánru. Ani Beazzano, ani Navagero se nejenom neukrývají za atributy, prezentací sociální role nebo nějakou příležitostí, ke které by byl obraz objedнан, ale naopak – samotné osobnosti *jsou tím námětem*, objektem, který chce být viděn, chce být pozorován.

Ještě jednou je třeba podtrhnout tento důraz, který malíř klade na přítomnost obou postav. Dva muži nemají kolem sebe ani náznak nějaké alegorie, nějakého významu, který by byl mimo obrazovou plochu. Oba dva jsou zobrazeni přímo „tak jak jsou“, s fotografickou přesností. Dva upřímné pohledy nenávratně protrhávají obrazovou plochu ve směru k pozorujícímu obraz, avšak nemají tu sílu a nátlak, který je zjevný na následujícím Rafaelově obraze.

5.2. Rafael: Autoportrét s přítelem 1518–1520, Louvre, Paříž

Další příklad portrétu je v předkládané diplomové práci asi nejzajímavějším příkladem komunikace s divákem, kterému je třeba věnovat větší pozornost. Rafael využil několik nástrojů vnímání, aby divák před obrazem byl naprosto vtažen do děje.

Tento obraz se výrazně liší od ostatních děl, představených v rámci této práce, svou neobvyklou kompozicí a výraznou dynamikou zobrazených postav. [44] Na plátně jsou vidět dva mladí muži, přibližně stejného věku, kteří vypadají, jako kdyby byli zachyceni divákem v momentě nějakého děje. Jeden člověk se nachází vepředu, ale je nižší, protože je skloněný a protahuje ruce s nějakým gestem k divákovi, přičemž jeho pohled směřuje na svého přítele v pozadí. Ten, držící ruku na rameně člověka vepředu, se dívá přímo na diváka. Zajímavě je, že přes evidentní odlišnost od ostatních přátelských portrétů, zůstává střídma barevná škála podobnou mnohým příkladům přátelských obrazů, jako v díle Pontorma [49], ztraceném obraze od Sebastianu del Piomba [37], nebo dokonce dvojportrétu Giovanniho Belliniho v soukromé sbírce [46]. Lze říct, že oblečení, jejichž barvy se omezují jenom na černou a bílou, jsou skoro stejná u obou postav. Na obraze je přítomen detail, který se stal příčinou různých interpretací a názvů, pod kterými obraz

figuruje v dějinách. Člověk vpředu drží levou ruku na jakémsi kordu, proto obraz bývá nazýván „Autoportrét Rafaela s mistrem šermování“.

Provenience obrazu se dá sledovat někde od přelomu 16. a 17. století. Přestože se předpokládá původ obrazu ze sbírky francouzského krále Františka I., dílo se objevuje v dokumentech teprve v roce 1625, v inventáři zámku Fontainebleau od Cassiana Pozza ve kterém se připisuje Pontormovi pod názvem Autoportrét s Rafaelem.²⁴²

Dílo bylo připisováno různým malířům: v literatuře se vyskytovala jména Pontormo, Pordenone, Sebastiano del Piombo, Luce a Giovan Francesco Penni, Polidoro da Caravaggio. Dnes se obraz docela jednoznačně připisuje Rafaelovi, datuje se mezi lety 1518–1520 a je zařazen do posledního předsmrtného období urbinského mistra.²⁴³

Identifikace zobrazených postav není úplně jasná. Většina badatelů se shoduje na tom, že se jedná o autoportrét mistra. Porovnat jeho podobu lze s portrétem Rafaela v Uffizi, medalionem ve vile Lante a rytinou Giulia Bonasone, Pierre Worionta a Václava Hollara a kresbou z roku 1627 ze sbírky Andrea Vendramina. Někteří vidí v autoportrétu z Louvru určité melancholické rysy malíře, těsně před svou smrtí v roce 1519.

Mnohem složitější situace je s druhou postavou na obraze. V londýnském British Muzeu se nachází rytina podle obrazu z roku 1636 v Louvru s nápisem „*Raphaël Sanzio da Urbino con Bernardino Pinturricchio il suo amico*“ [45]. Tato identifikace je příliš zvláštní a zřejmě pochybná. Během staletí byly udělány pokusy interpretovat Rafaelova přítele jako Jacopa Pontorma, Baldassara Castiglioneho, Baldassarra Peruzziho, Giulia Romana, Polidora da Caravaggia, Giovanniho Francesca Penniho, a dokonce i jako apoštolského protonotáře a významného mecenáše Giovanniho Battistu Branconia dell’Aquila. V roce 1983 byly zveřejněny dva názory: zatímco Shearman nabízel postavu Giovanniho

²⁴² První zmínka je z roku 1625 v inventáři zv. „Peiresce“, kde autorem díla se uvádí Pordenone. Ze stejné doby pochází inventář Cassiana del Pozzo s připsáním díla Pontormovi: „*Eranti in oltre divarsi ritratti, uno di man di **Jacomo da Pontormo**, nel quale è ritratto lui stesso in compagnia di Raffaello*“ (Eugène MÜNTZ – Émile MOLINIER (ed) *Le château de Fontainebleau au xvie siècle*, Paris 1886, s. 19). Další zmínka je v inventáři z roku 1642, kde se opakuje stejné připsání. V následujících letech se obraz přestěhoval do Versailles, kde byl zaznamenán Le Brunem jako dílo Rafaelovo. Podobně i v roce 1695 v inventáři Pailleta. Od roku 1792 se obraz nachází v Louvru, v expozici je od roku 1793. Existuje možnost, že obraz se dostal do Fontainebleau přes sbírky Nicolasa Perrenota de Granvelle v paláci v Besançon. V inventářích jeho sbírek se nacházel obraz se stejným námětem. Nicméně, toto tvrzení zní docela nepravděpodobně: rozměry obrazu, zmíněného v jeho sbírkách se výrazně liší od rozměru obrazu v Louvru. Kromě toho sbírky Granvelle se začaly dělit mezi lety 1664 a 1674, což je výrazně později než inventář ve Fontainebleau. Samozřejmě není vyloučeno, že Granvelle měl kopii obrazu, což bylo docela běžnou praxí. Viz Sylvie BÉGUIN – Jean-Claude BOYER – Dominique CORDELLIER (edd.), *Hommage à Raphaël: Raphaël dans les collections françaises*, Paris 1983, s. 101–102, kat.h. 13.

²⁴³ Sylvie BÉGUIN – Odile MENEGAUX, *Les peintures de Raphael au Louvre*, Paris 1984, s. 60.

Battisty Branconiy dell'Aquily, Cecil Gould předpokládal, že by se mohlo jednat o Pietra Aretina. Nicméně v následujících letech Paul Joannides docela přesvědčivě nabízí postavu Giulia Romana.²⁴⁴

Zajímavým faktem se zdá to, že obraz byl dlouhou dobu spojován se jménem Pontorma, autorem jiného významného přátelského obrazu, který má stejnou orientaci a podobnou barevnou škálu. Lze si všimnout, že první zmínka jména Pontorma vychází z inventáře, který sestavoval Cassiano dal Pozzo. Ital, který mohl znát obraz Pontorma ve Florencii, kde se ten v té době musel nacházet. Možná že tahle asociace také přispěla k podobné atribuci. Připsání obrazu různým mistrům lze interpretovat také jako určitou evoluci představy o díle Rafaela. Zatímco ve starším myšlení panovala představa o Rafaelovi jako o „klasicistním“ umělci, umělci klidu a harmonie, jeho pozdější dílo této představě nevyhovovalo a dá se říct, že bylo vynecháváno z příběhu umělce, který vypravovali znalci, milovníci umění a malíři. V pozdější době se začalo uvažovat i o počátcích manýrismu v posledních dílech mistra z Urbina, což bylo možná spojeno také se začátkem manýristického diskurzu. Ten vývoj, kterým prošel malíř od svých raných portrétů až k tomuto autoportrétu z Louvru je neuvěřitelný a v podstatě je krátkou ilustrací evoluce renesančního portrétu ve střední Itálii a Římě.

Nejzajímavější avšak na tomto obraze nejspíš není to, *kdo* je na něm zobrazen, ale *co* a *jakým způsobem* se snaží vyprávět. Rafael použil dva velice výrazné prostředky, aby „protrhnul“ zobrazení ve směru k publiku: na jednu stranu je přítomen upřímný pohled samotného autora, přikovaný k divákovi, na druhou – expresivní gesto jeho přítele, který nám podává svou ruku skrz čas, prostředí a obrazovou plochu. Velice složitá pozice ruky byla použita Rafaelem přibližně ve stejné době na obraze *Proměnění Páně* ve figuře sv. Matouše, ke které existuje několik přípravných kreseb [47].

Gesto se objevuje dříve i v dílech jiných renesančních malířů, stačí připomenout nejznámější gesto Madony na tzv. *Annunciata di Palermo* Antonella da Messina z roku 1476 [48]. Většinou se jednalo avšak o díla náboženské povahy, která, pokud se to dá říct, zatahovala diváka do svého prostředí pro meditaci, přemyšlení nad svými hříchy nebo utrpením světců. U Antonella da Messina pozice ruky Madonny odkazuje na

²⁴⁴ Cecil GOULD, 1984 viz pozn. 40; Paul JOANNIDES, 2000 viz pozn.40.

Lukášovo evangelium, má úplně jiný rozměr a smysl než gesto, se kterým protahuje svou dlaň přítel Rafaela.²⁴⁵

Složitá vizuální konstrukce gest a pohledů odkazuje na spis *Leona Battisty Albertiho De Pittura*:

*Kromě toho bych byl rád, aby se ve výjevu vyskytl někdo, kdo upozorňuje diváky, rukou je vybízí, aby se podívali na ony věci, které se tu dějí, nebo když by chtěl, aby takové jednání bylo tajné, tedy aby hrozil (diváku) krutým obličejem a vytřeštěnými zraky, aby se nepřibližoval nebo aby mu ukazoval, že je tam nějaké veliké nebezpečí, nebo cosi neobyčejného.*²⁴⁶

Tahle nezvyklá kompozice slouží jako záminka pro velice zajímavé interpretace. Zatímco na portrétu Beazzana a Navagera se zřejmě předpokládá třetí společník „rozhovoru“, zapadající do neviditelného trojúhelníku, na autoportrétu Rafaela je situace mnohem složitější. Stručně řečeno, hlavní otázkou je: *co donutilo neznámou osobu protáhnout ruku k divákovi, na kterého se dotýčný vůbec nedívá?*

Jednou z množství interpretací je předpoklad Jodi Cranstonové, že obraz byl namalován před zrcadlem.²⁴⁷ Rafael směřuje svůj přímý pohled na diváka, do „zrcadla“, zatímco jeho přítel „se odráží“ v něm samotném.

Ještě zajímavější a sofistikovanější interpretaci podává Paul Joannides. Nejenom že nabízí interpretaci „mistra šermování“ jako Giulia Romana, ale interpretuje „zrcadlo“, před kterým se jakoby nachází Rafael, ne jako neznámého nám diváka, případně – objednavatele obrazu, ale jako skutečný obraz.²⁴⁸ Podle Joannidese je tečka pohledu je příliš nízká. Pokud pohled Rafaela na svém autoportrétu směřuje na nějaký další portrét, nejspíš by se jednalo o portrét nějakého velice blízkého člověka. Joannides v tomto případě nabízí možnost portrétu *Fornariny (Palazzo Barberini, Řím)*. Dá se předpokládat

²⁴⁵ Robert A. GAHL, Tempo narrativo nell'Annunziata dell'Antonello da Messina, in: *Poetica e Cristianesimo, Convegno della Facoltà di Comunicazione Sociale, Pontificia Università della Santa Croce, Aprile 28, 2003*: <http://www.edscuola.it/archivio/interlinea/annunziata>

²⁴⁶ Leon Battista ALBERTI, 1947, viz pozn. 1, s. 77. V originálním textu: 2. libro, para. 42, 77–78: [...] *E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere. E così qualunque cosa fra loro o teco facciano i dipinti, tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia.*
Viz pozn.1.

²⁴⁷ Jodi CRANSTON, 1998 viz pozn.31, s.69.

²⁴⁸ Který je podle Albertiho výsledkem odrazení Narcise ALBERTI 1947 Viz pozn.1., s. 51; Mýtus o Narcise je dále v kapitole 6., pozn. 273; Paul JOANNIDES 2000 viz pozn. 40.

ale i *Proměnění Páně (Pinacoteca Vaticana)*, poslední obraz Rafaela, který po smrti svého mistra dokončoval Giulio Romano.

Přibližně o 16 let dříve, než se Rafael zobrazil s neznámým přítelem, v Orvieto Luca namaloval Signorelli svůj autoportrét na levé straně fresky s *Kázáním Antikrista* spolu se svým předchůdcem Fra Angelicem, který nestihl zaživa dokončit fresky v kapli San Brizio [30]. Přestože historiky umění bylo nabízeno několik variant identifikací dvou postav v černém oblečení, momentálně se zdá nejpravdivější to, že se Signorelli zobrazil spolu s umělcem, podle jehož kreseb pokračoval práci v kapli. V katalogu výstavy z roku 2012 byl vytvořen zajímavý postřeh, který potvrzuje zaprvé osobnost Fra Angelica a zároveň i osobnost Giulia Romana na obraze z Louvru. Tom Henry vychází z interpretace černých plášťů obou postav malířů, které musely být docela drahé a znamenaly vysoké společenské postavení. V několika závětech malíři předávali svůj černý plášť svému následovníkovi, přičemž se jednalo ne o přímého zákonného dědice, ale o následovníka v umění.²⁴⁹ Giulio Romano, který byl ve svém mládí nazýván „*Giulio de maestro Raffaello*“, Giulio, který nazval svého prvorozeného syna podle Rafaela, byl pravděpodobně tím „dědicem“ Rafaela v umění. Neviditelný mistr i po své smrti doprovází svého žáka v umění, stejně jako Vergilius provádí Danteho v labyrintu Božské komedie, s nimi bývá porovnáván autoportrét Lucy Signorelliho s Fra Angelicem v Orvieto.

5.3. Pontormo: Portrét dvou přátel, Fondazione Cini

Jako vizuální ztvárnění Ciceronových uvažování o pojetí přátelství lze interpretovat obraz Pontorma z Fondazione Giorgio Cini v Benátkách. [49] Podle Vasariho obraz představuje portrét zetě Becuccia Bicchieraie, florentského obchodníka sklem, a objednavatele Andrea del Sarta, spolu se svým kamarádem, jméno kterého nebylo pro Vasariho známé.²⁵⁰ Nicméně existují další verze, že na portrétu jsou zobrazeni manželé dcer Becuccia Bicchieraio.²⁵¹ Hannach Baaderová předpokládá i možnost autoportrétu malíře, který byl přibližně stejného věku. Vasari ovšem v tomto případě musel vědět, jak

²⁴⁹ Tom HENRY, 2012 viz pozn. 103.

²⁵⁰ Podobně zpodobil Pontormo na jednom obraze dva své nejbližší přátele; jedním z nich byl zeť Becuccia Bicchieraie a jméno druhého rovněž neznám; dost na tom, že jde o podobizny z Pontormovy ruky. Giorgio VASARI, 1998 viz pozn. 117, II, s. 175). Originální text Idem 1568 viz pozn. 117 *Ritrasse in uno stesso quadro due suoi amicissimi: l'uno fu il genero di Becuccio Bichieraio, et un altro, del quale parimente non so il nome..*

²⁵¹ Alessandro CECCHI, Profili di amici e committenti, in: eadem, *Andrea Del Sarto*, Milano [u.a.] 1986, s. 42–57, s. 55, pozn. 14.

Pontormo vypadá a určitě by zmínil jeho autoportrét. Přesto je tato verze také pozoruhodná, neboť podle deníku umělce je zřejmé, že se zajímal o antické texty, politiku a religiózní reformy.

Na plátně jsou představeni dva muži přibližně stejného věku, ve stejné výšce, jeden drží kus papíru s citátem z Cicerona *De Amicitia*, na který navíc poukazuje svým gestem:

*Konečně ostatní předměty naší žádosti se zpravidla hodí jen pro jedno, a to bohatství, abys je užíval, moc, abys byl ctěn, pocty, abys byl oslavován, rozkoše, abys měl požitek, zdraví, abys neměl bolest a zastával úkoly svého těla. Přátelství však v sobě zahrnuje velmi mnoho. Ať se obrátíš, kam chceš, je s tebou, odnikud není vylučováno, nikdy není nevhodné, nikdy obtížné. A tak nepoužíváme ani příslovečné vody a ohně častěji než přátelství.*²⁵²

Barevná škála obrazu je zase velice omezená. V podstatě většinu povrchu tvoří černé a hnědé tmavé odstíny, se kterými kontrastují dva osvětlené obličejy a ruce jednoho muže, ve kterých drží papír s citátem. Černé látky kostýmů splývají v jednotné pozadí, čímž vytváří celistvost, jako ve stejném spise Cicerona dvě duše vytvářejí jednu.²⁵³ Zatímco světelné akcenty sestavují jakýsi trojúhelník uvnitř obrazu (bílá barva, rámuující oblečení je stejná jako papír, tělesné odstíny jsou také souvztažné), pohledy obou přátel směřují ven z obrazu a zahrnují diváka/objednavatele do svého dialogu. Proto se přirozeně nabízí myšlenka o třetí postavě, pro kterou by byl obraz určen, stejně jako v případě portrétu Navagera a Beazzana od Rafaela.

Oděvy zobrazených jsou – stejně jako i barevná škála – velice střídmé. V podstatě není nic, co by odkazovalo na sociální a politické postavení nebo rodinný stav. Černé a prosté oděvy mužů jsou natolik asketické, že zřejmě sloužily jako příčina vadných interpretací obrazu v minulosti.²⁵⁴ Nicméně v tomto případě asi lze předpokládat, že vizualita jen

²⁵² Překlad podle CICERO 1976 viz pozn 50, str. 313. Originální text: *Denique ceterae res quae expetuntur opportuna | sunt singulae rebus fide singulis. Divitiae | ut utare opes ut colare honores ut | laudare voluptates ut gaudeas valetudo | ut dolore careas et muneribus fungare | corporis. Amicitia plurimas res | continet quoquo te verteris pr(a)esto est (nu)llo loco excluditur numquam | (intem)pestiva nu(m)q(uam) molesta est | itaq(ue) non aqua non in aegni (sic, per non igni) ut | aiunt pluribus locis utimu | quam amicitia.* přepsáno podle Carlo FALCIANI – Antonio NATALI (edd.), *Pontormo e Rosso Fiorentino, divergenti vie della "maniera"*, Firenze 2014, s. 132, kat. h.IV.1.3.

²⁵³ Podstata přátelství spočívá přece v tom, že se z více duší stává duše jediná; CICERO 1976 viz pozn.50, s. 343 (25/92).

²⁵⁴ Je zajímavé, že v inventáři 1796 (Collezione marchese Giovan Orazio Pucci), obraz je označen jako portrét Kalvína a Lutera: „*Un quadro rappresentante Calvino e Lutero del Pontormo, discepolo d'Andrea del Sarto*“. Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994, s. 166.

„duplikuje“ text Cicerona o tom, že přátelství je největším bohatstvím ve světě.²⁵⁵ To, že na obraze není otevřená kniha Cicerona, ale pouze úryvek, lístek s ručně psaným textem, slouží jako další nástroj pro vytvoření „intimního prostředí“ s divákem. Podle poznámky G. De Logy, baret s třemi špičkami potvrzuje, že se jedná o nějakého lékaře (*si suppone medico*), zatímco podobné barety teologů měly čtyři špičky.²⁵⁶ Bylo by důležité zjistit ikonografii oděvů také v souvislosti s tím, že portrét se zdá blízký portrétu lékaře [56] a ztracenému portrétu od Sebastiana del Piomba v Berlíně.²⁵⁷ [37]

Ohledně oblečení se dá porovnat dílo s portrétem od Andrea del Sarta, jehož objednavatelem byl stejný člověk, který podle Vasariho objednal přátelský portrét od Pontorma – Becuccio Bicchieraio da Gabassi. Existují dvě verze stejného obrazu, který se považuje za autoportrét Andrea del Sarta: hlavní se nachází ve Skotsku (Edinburgh, National Gallery of Scotland 87 x 66 cm) a jedna omezenější replika ve Florencii v soukromé sbírce (florentská škola 16.–17. století). Jak již bylo řečeno, obraz se často považoval za autoportrét malíře, a to na základě určité podobnosti s autoportrétem v Uffizi na sejmuté fresce v chodbě Vasariho. Avšak, jak zmiňuje Berti,²⁵⁸ portrét z Edinburghu není otrocké opakování portrétu v Uffizi. Je i možnost, že se nejedná o portrét malíře, ale o portrét samotného objednavatele, obchodníka sklem, jehož produkce je přítomná v zátiší, o které je portrét obohacen. Nelze odmítnout, že na hlavě nezvěstné postavy, zobrazené na obraze, vidíme stejnou čepici jako na přátelském obraze z Fondazione Cini.

Beuzelinová poukazuje na to, že obraz Pontorma představuje sebou zvláštní žánr portrétů, ve kterých se renesanční malíři snažili ztělesnit antickou myšlenku o ideálním mužském přátelství.²⁵⁹ Pozice dvou zobrazených osob je výrazně stejná, což odlišuje zobrazení od dobových portrétů manželských párů, učitele a žáka, rodinných a skupinových portrétů. Beuzelinová nazývá tento princip „vizuálním kódem“ („*codes plastiques*“).

Přestože je na obraze přítomen přímý citát z textu Cicerona, téma přátelství není jediné téma, kterému je věnován portrét z Benátek. Například na rozdíl od portrétu Beazzana a Navagera, tento obraz zasahuje i do politického kontextu svého vzniku. Portrét byl

²⁵⁵ Viz o černém oblečení u Baldassare CASTIGLIONE viz pozn.104; Tom HENRY, 2012 viz pozn. 103.

²⁵⁶ Il ritratto nella Pittura italiana, II, 1976, pp. 79 sgg. (Podle Luciano BERTI, *Pontormo e il suo tempo*, Ponte alle Grazie 1993, s. 32)

²⁵⁷ O portrétech přátel viz Susan MCKILLOP, 1974 viz pozn. 162, fig.102.

²⁵⁸ Luciano BERTI, 1993 viz pozn. 256, s.132.

²⁵⁹ Cecile BEUZELIN, 2009 viz pozn 41, s. 79–99.

vytvořen později než slavné fresky Pontorma na vile v Poggio a Caiano, což dokládá přípravná kresba k obrazu na zadní straně papíru se studiem figury pro fresky.²⁶⁰ [50] Na jedné ze scén ve freskové výzdobě stejného sálu v Poggio a Caiano byl zobrazen *Návrat Cicerona z exilu* (Franciabigio, dokončil Alessandro Allori), což muselo být přímou alegorií na návrat Mediceů z vyhnanství do Florencie v čele se Lvem X. v roce 1512. Postava papeže, faktického vládce a diktátora Florentské republiky, byla ztotožňovaná s postavou Cicerona, autora textu *Res Publica*. V tomto textu antický filozof propaguje stejné ctnosti – lásku, oddanost a dobromyslnost – které pak vyvrcholí v jeho textu *O přátelství*.²⁶¹ Jak Sisi, tak i Baaderová předpokládají, že portrét z Fondazione Cini mohl být určitým mlčelivým prohlášením své opozice proti Mediceům.²⁶²

V citátu, který byl zvolen pro obraz, se přátelství porovnává s ostatními cennostmi světa. Mohlo by to být podmíněno tím, že objednavatelem obrazu byl obchodník a podnikatel, který tímto obrazem chtěl zdůraznit, že bohatství a peníze nesestavují základ a cíl jeho života? Přátelství, v tom nejvyšším, filozofickém pojetí, které bylo známo v renesančním italském prostředí, mohlo existovat jenom mezi lidmi „dobrymi“ a „šlechtnými“. Citát, který ukazuje divákovi muž na portrétu, je tím *hlavním námětem celého díla*, zatímco dvě mužské postavy, ač jsou známé osobnosti, hrají jenom role postav, ilustrujících antický text.

Principy přátelství uvádí i již několikrát zmíněný Baldassarre Castiglione ve své knize Dvořan. Renesanční diplomat a humanista pro svůj spis přebírá myšlenky Cicerona o tom, že opravdové přátelství může existovat jenom mezi osobami „boni“, hodnými (stejně jako „bonus“ u Cicerona – přímá narážka na politický rozměr jeho spisů).

*Já pro svou osobu soudím, že mezi námi žije nejedna dvojice přátel, jejichž vzájemná láska je neotřesitelná, nezná žádný klam a společnou vůli potrvá až do smrti jako u těch antických hrdinů, jejichž jména jste připomněl; takové pouto vznikne, zvolíme-li si přítele, k němuž cítíme náklonnost, jež se rodí přízní hvězd a s nímž máme kromě toho též podobné mravy: **mluvím samozřejmě o lidech dobrých a šlechtných, neboť přátelství mezi špatnými není přátelství; a nedoporučuji, aby tak těsné pouto spojovalo víc než dva***

²⁶⁰Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.n. 449F verso; Philippe COSTAMAGNA, 1994 viz pozn. 254, kat. h. 40.

²⁶¹Alessandro CECCHI – Antonio NATALI – Carlo SISI, *L'officina della maniera: Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494 - 1530*, Venezia 1996, s. 296: jako zdůraznění nadřazenosti splnutí rozumu a citů, síla shrnout a integrovat řadu různých rozporuplných snah a usilování.

²⁶²Ibidem; Hannach BAADER 2015 viz pozn. 36, s. 266–267.

*muže, jinak bych si od něj mnoho nesliboval, vždyť jak víte, tři hudební nástroje se spolu shodnou obtížněji než dva.*²⁶³

Výběr citátu z Cicerona byl pravděpodobně dán přáním objednavatele a jeho příbuzných. Na zmíněné přípravné kresbě Pontorma je papír zatím prázdný. Elisabeth Cropperová našla příručky krasopisu počátku 16. století, kterými by se mohl řídit malíř. Jedná se o zvláštní styl „*cancellaresca*“. V citátu, vybraném z celého Ciceronova textu, jsou zmíněné elementy oheň a voda – dva živly podstatné pro vytváření skla, což je důležitý moment v souvislosti s objednavatelem.²⁶⁴

Z výše řečeného vyplývá, že zdánlivě jednoduchý portrét dvou přátel Pontorma má několik rovin, které zprostředkuje divákovi svými prostředky: zaprvé, zobrazení dvou skutečných osob; zadruhé, „vizualizace“ představ o „ideálním přátelství“ podle Cicerona; zatřetí, určité politické konotace; konečně, začtvrté – obraz může souviset i s podnikáním florentského obchodníka.

²⁶³ Baldassare CASTIGLIONE, 1978, viz pozn. 104, s.130 (kniha 2., XXX). Originální text: *Ed io per me estimo che qui tra noi sia più di un par di amici, l'amor de' quali sia indissolubile e senza inganno alcuno, e per durar fin alla morte con le voglie conformi, non meno che se fossero quegli antichi che voi dianzi avete nominati; e così interviene quando, oltre alla inclinazion che nasce dalle stelle, l'omo s'elegge amico a sé simile di costumi; e 'l tutto intendo che sia tra boni e virtuosi, perché l'amicizia de' mali non è amicizia. Laudo ben che questo nodo così stretto non comprenda o legghi più che dui, ché altramente forse saria pericoloso; perché, come sapete, più difficilmente s'accordano tre instrumenti di musica insieme, che dui.;* Idem, *Il libro del Cortegiano*, 1528:https://it.wikisource.org/wiki/Il_libro_del_Cortegiano

²⁶⁴ Carl Brandon STREHLKE – Elisabeth CROPPER, *Pontormo, Bronzino, and the Medici: The transformation of the Renaissance portrait in Florence*, Philadelphia 2004, s. 1–33.

6. Zrcadlo

Následující kapitolu bych chtěla začít několika citáty z Leonarda da Vinciho:

*Malíř, který kreslí rutinně a bez přemýšlení jen to, co vidí, je jako zrcadlo odrážející věci ležící před ním, aniž by se uvědomil jejich existenci.*²⁶⁵

*Malíř má být všestranným a osamělým; má pozorovati, co vidá a má sám se sebou hovořiti, vybíraje nejznámější ze všech druhů věcí, kteréž vidí, **děláje to jako zrcadlo**, jež se tolika barvami zbarví, kolik jich je na věci, jež se před ně staví. A bude-li malíř tak činiti, bude se zdáti, že **sám je druhou přírodou**.*²⁶⁶

*Mysl malíře se musí podobat zrcadlu, jež mění barvu podle barvy předmětu, který odráží, a je zcela zaujata obrazy předmětů stojící před ní.*²⁶⁷

Uvedené citáty potvrzují, nakolik bylo pojetí zrcadla důležité pro renesanční malířství. Na jednu stranu bylo zrcadlo chápáno pozitivně, v nově nastávajícím duchu umění, které odráželo svět, obklopující člověka. Na druhou stranu se malíř nemusel podobat pouhé lhostejné ploše, která nemá rozum a fantazii. Rozpor mezi těmito dvěma koncepcemi bude rozvíjen dále v teorii umění. Pro předkládanou diplomovou práci je zajímavější jedna z oblastí, do které zrcadlo zasáhlo – o to je uvažování o přátelství.

Zrcadlo je jedním z nejrozšířenějších ikonografických symbolů v umění. Objevuje se jako atribut různých alegorií a personifikací. Alegorie Předvídavosti, Pravdy, Zraku, Marnosti, Smilstva mají zrcadlo jako atribut. Je symbolem Venuše a poznání sebe a světa. Je symbolem Panny Marie (*speculum sine macula*), atributem malířství a nástrojem pro paragone.

Celá západní vizuální kultura by mohla vypadat úplně jinak bez vynálezu zrcadla. To, že odraz svého vlastního vzhledu přitahoval lidstvo od pradávného času vynalezení zrcadla, ve 20. století vysvětlil Lacan na svých seminářích z hlediska psychoanalytického pohledu.²⁶⁸ Pro malířství je zrcadlo zvlášť důležité. Tragický mýtus o Narcisovi byl dlouho spojován v teorii umění s vynálezem malířství. Obraz samotný byl interpretován jako zrcadlo.

²⁶⁵ LEONARDO DA VINCI – Daniela VRÁNOVÁ (ed.), *Deníky*, Praha, 2010, s.28.

²⁶⁶ LEONARDO DA VINCI, 1994 viz pozn.213, s.5.

²⁶⁷ LEONARDO DA VINCI, 2010 viz pozn. 265, s.47.

²⁶⁸ Jacques LACAN – Alexander ČERNOGLAZOV (ed.), *Seminary, kniha XI (1964), Četyre osnovnyje ponjatija psychoanaliza*, Moskva 2004.

Během renesančního diskurzu *paragone* (soupeření mezi druhy umění) bylo zrcadlo používáno malíři k prokázání nadřazenosti malířství nad sochařstvím. Pomocí uvádění zrcadla v obrazech lze znázornit figuru s několika pohledů, a tím se malířství mohlo vyrovnat se sochařstvím, které uvádělo jako důvod své převahy možnost vystihnout realitu ze všech stran. Podobně byl interpretován například obraz z Louvru Giovanniho Girolama Savolda, v minulosti známý pod chybným názvem „*Portrét Gastona de Foix*“. Dnes se obraz považuje za příklad „paragone“, ukázky možností malířství a vnímá se jako autoportrét malíře. [51]

Podivuhodně je, že zrcadlo v italském malířství 15. století nenachází podobné rozšíření jako v Zaalpi. Zatímco Białostocki na severu vidí minimálně „dvě cesty“ ikonografického významu zrcadla – symbolický jako atribut, určující například personifikace; a jako atribut poznání, zobrazení „3D“ prostoru, přičemž nejenom jako ukázka dovednosti malíře – v Itálii se vyskytuje jenom na severu a na počátku jenom jako pouhý atribut personifikace.²⁶⁹ Zrcadlo jako nástroj poznání a paragone se začne objevovat až v 16. století, zřejmě počínaje Giorgionem, podle Paola Pino a Giorgia Vasari.²⁷⁰ Přestože legendární obraz Giorgioneho, popsany Vasarim, byl ztracen, za jeho reinkarnaci lze považovat zmíněný tzv. *Portrét Gastona de Foix* od Savoldo v Louvru.

V českém jazyce je zrcadlu věnovaná kniha Nikolaje Savického *Záludnosti zrcadlení v dějinách*. Z novější zahraniční literatury lze zmínit sborník Nancy Margaret Frelick z roku 2016 anebo v německém jazyce *Spiegel der Seele: Reflexionen in Mystik und Malerei* z roku 2012.

I když o zrcadle v umění lze mluvit z obrovského počtu pohledů, předmětem zájmu této diplomové práce nadále zůstává problematika renesančního portrétního a pojetí přátelství. S Ciceronovým výrokem souvisí koncepce přítele jako zrcadla, ve kterém se odráží člověk a jeho touhy. Již zmíněný citát z jeho dialogu o přátelství – *jako by se díval na nějaký svůj vlastní obraz (tamquam exemplar aliquod intuetur sui)*²⁷¹ – může být

²⁶⁹ Jan BIAŁOSTOCKI, Man and the Mirror in Painting: Reality and Transience. In: *Studies in Honour of Millard Meiss*, New York 1977, s. 61–72; dále o zrcadlech: Nikolaj SAVICKÝ, *Záludnosti zrcadlení v dějinách*, Praha 1998; Elena FILIPPI – Harald SCHWAETZER, *Spiegel der Seele: Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012; Nancy Margaret FRELICK (ed), *The mirror in medieval and early modern culture: Specular reflections* 2016 (Cursor mundi).

²⁷⁰ Paolo PINO, *Dialogo della pittura*, 1548, s. 28:
https://archive.org/stream/bub_gb_TcEz4bx5q3UC#page/n53/mode/2up

²⁷¹ CICERO, 1976 viz pozn. 50.

interpretován různě. Slovo *exemplar* znamená zároveň i originál a kopie, model a napodobení.

Leon Battista Alberti v traktátu *De pictura* rozšíří uvažování o přátelství na vztahy mezi modelem a jeho portrétem, na efekt, který vyvolává obraz u diváka. Zatímco pro Cicerona odrážející hladinou je mysl, rozum, intelekt, pro Albertiho stejnou roli hraje povrch obrazu.²⁷²

Ještě jednou na téma zrcadla a odražení Alberti naráží v mýtu o Narcisovi a malířství, za jehož vynálezce je pokládán.

[...] říkávám mezi přáteli, že **vynálezcem malířství byl podle úsudků poetů Narcis**, jenž se proměnil ve květinu. Protože, když malířství jest výkvětem všech umění, zajisté dobře se sluší, aby celá pověst o Narcisovi byla vykládaná v tomto smyslu. Neboť co jiného jest malířství, nežli **objati a zachytiti uměním onu hladinu pramene?**²⁷³

Alberti avšak přebírá mýtus o vynalezení malířství ne z *Proměn* Ovidia, ale z *Ekfraseis* Filostrata. Nešťastný mladík, který si byl natolik jistý, že se dívá na skutečnou osobu, že se to stalo příčinou jeho smrti, je pro Albertiho nástrojem pro „povýšení“ malířství, neboť má stejné kvality jako zobrazení, kterým byl očarován Narcis.

V následujících podkapitolách bude uvedeno několik příkladů přátelských portrétů, ve kterých významnou roli hraje využití zrcadla.

6.1. Bernardino Licinio: Autoportrét umělce s architektem, Würzburg

Obraz ve Würzburgu připisovaný Bernardinu Liciniovi, známý pod názvem *Doppelporrait zweier Künstlerfreunde vor dem Spiegel* (česky Dvojportrét přátel – umělců v zrcadle), se zdá jedním z nejzajímavějších příkladů využití zrcadla v dvojportrétu. Dílo nebylo dlouhou dobu předmětem bádání a bylo poměrně málo publikováno. [52]

Portrét se jeví jako unikátní ve svém kompozičním řešení. Jeho vizuální jazyk je natolik spleťtý a nejednoznačný, že jakýkoliv slovesný popis se stává zároveň interpretací. Na obraze je představen muž, obrácený zády k diváku, naopak pozornost upoutává zobrazení

²⁷² Jodi CRANSTON 2000, viz pozn.31, s. 63.

²⁷³ Leon Battista ALBERTI, 1947, viz pozn.1, s. 51, Originální text idem viz pozn.1: Libro II., 26 *Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?*

v pozadí. Zřejmě se jedná o zrcadlo, protože lze vidět tvář tohoto odvráceného muže. Ve stejném rámu se nachází i další portrét – jiného pána, který by se teoreticky – musel nacházet na místě diváka. Tváře zobrazených se nacházejí velice blízko jeden druhého a mají stejné proporce. Na obraze není ani jeden „přímý“ pohled: „*reálný*“ zobrazený se dívá ne na diváka, ale do zrcadla; jeho odraz (*nereálné* zobrazení, ale které odkazuje na něco „*realističtějšího*“, tedy na zobrazeného muže) se dívá na něho samotného; odraz druhého portrétovaného v zrcadle vůbec nemá žádný odkaz na něco/někoho „skutečného“. Na jeho místě stojí návštěvník galerie, a tím vylučuje možnost jeho existence. První muž, zobrazený dvakrát z obou stran, drží v ruce kružítko, opírající se o rýsovací prkno. Jiná ruka je strnulá v ukazujícím gestu, jeho ukazovák se dotýká límce na odraze člověka. Tomuto gestu sekunduje i tento jeho „přítel“, jehož ruka s tužkou nebo štětcem se nachází přibližně ve stejné pozici. Zobrazení jsou vtisknuti do velice úzkého prostoru, těsně před zrcadlem. Podle Beuzelinové ovšem obraz vůbec nemůže být skutečností: pán s kružítkem se nachází příliš blízko zrcadla a nenechává ani místo pro svého odrážejícího se společníka.²⁷⁴

V roce 1983 Kristina Hermann-Fiore připsala obraz Giovanni Battistu Paggimu na základě zkoumání jeho názorů a teorie umění druhé poloviny 16. století.²⁷⁵ Nicméně autorství obrazu bylo později změněno článkem Severin Hansbauerové v roce 2004 na základě stylistické a ikonografické analýzy.²⁷⁶

Podle Hermann-Fiore je obraz z Würzburgu ztělesněním teoretických spekulací o disegnu. Autoportrét malíře se svým kolegou (architektem?) je alegorií *disegna* s třemi hlavami: podobným způsobem byla alegorie *disegna* prezentována například během svatebních slavností Francesca de Medici a Giovanny Rakouské ve Florencii v roce 1565. Pokračování „tříhlavé“ alegorie se nachází ve famózní příručce Cesare Ripa ve vydání z roku 1613. [53] Jedním z atributů alegorické figury je zrcadlo. Cesare Ripa vysvětluje přítomnost atributu:

Zrcadlo znamená, jak se disegno vztahuje k vnitřnímu disegnu, k tomu, co se nazývá fantazií, místem obrazů, kde se uchovávají veškeré formy věcí [...] Proto pro toho, kdo

²⁷⁴Cecile BEUZELIN 2009 viz pozn. 41, s. 87.

²⁷⁵Kristina HERMANN-FIORE 1983 viz pozn. 38; Se stejným autorstvím v katalogu sbírky: Volker HOFFMANN – Konrad KOPPE, *Gemäldekatalog: Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Würzburg 1986, s.380. K obrazu viz také Luisa VERTOVA, Bernardino Licinio, in: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento*, vol. I., Bergamo, 1980.

²⁷⁶Severin HANSBAUER 2004 viz pozn. 39.

*chce dokonale ovládnout disegno, je nezbytné mít dokonalou představivost, ne matnou, ne odlišnou, ne tmavou, ale čistou, jasnou a schopnou čestně odrážet věci podle jejich přírody.*²⁷⁷

Hermann-Fiore pokládá obraz za představení „poučování“, model prezentace „dědictví“, který podle ní Paggi převzal z obrazu Luca Cambiasa. [54]

Dá se říct, že se ve své ikonografické interpretaci Hermann-Fiore opírá převážně o atribut, který má muž nejbliž k divákovi – kružítko, a také o tužku (?), kterou drží jeho odrážející se přítel. Hansbauerová klade větší důraz na samotné zrcadlo, které je na obraze dominantou. Podle ní datace a připsání Hermann-Fiore není správné, neshoduje se v provedení, kostýmech, nepravděpodobně také vypadá tvrzení o tom, že autoportrét je podoben autoportrétu Paggiho. Zrcadlo, které je zmíněné u Hermann-Fiore jako symbol paragone a přátelství, bylo známo ještě ve středověku jako atribut Moudrosti, u Giotta se objevuje rovněž jako atribut architekta, stejně jako na reliéfu Andrea Pisana v Museo del Duomo ve Florencii.

Obě dvě badatelky poukazují na grafiku Giulia Bonasoneho v knize *Achille Bocchis Symbolicarum quaestionum de universo genere quum serio ludebat, libri cinque*, první vydání vyšlo v roce 1555.[55] Na rytině je představen filozof Sokrates spolu s alegorií Obezřetnosti, podávající mu zrcadlo s napůl otevřeným víkem. Jak dokládá text, doprovázející ilustrace, zrcadlo musí poukázat na nutnost sebepoznání.²⁷⁸ Podle Hansbauerové téma *sebecpoznání* dominuje i na obraze ve Würzburgu. Giulio Bonasone pokračuje ikonografickou linií, zadanou Giottem.

Obraz ve Würzburgu má postavení mezi ikonografickým modelem *Prudentia* a grafikou Bonasoneho. Sebecpoznání, sebereflexe tady není omezena jenom na jednoho člověka, ale zahrnuje i přítele, který se v zrcadle odráží (a také samotnému příteli, ve kterém se podle Cicerona odráží člověk), diváka, který je „vtažen“ do této hry odrazů a pohledů. Hansbauerová předpokládá, že přítelem Licinia, zobrazeném na plátně by mohl být

²⁷⁷ [Volný překlad autorky podle originálního textu]: *Lo specchio significa come il disegno appartiene a quell'organo interiore dell'anima, quale fantasia si dice, quasi luoco dell'immagini, percioche nell'immaginativa si serbono tutte le forme della cose, e secondo la sua appensione si dicono belle e non belle come ha dimostrato il Signor Fulio Mariotelli in alcuni suoi discorsi, onde quello che vuole perfettamente possedere il disegno, è necessario ch'habbia l'immaginativa perfetta, non maculata, non oscurata, ma netta, chiara e capace rettamente di tutte le cose secondo la sua natura*, přepsáno z edici Cesare Ripa, *Iconologia*, Siena 1613, s. 196.

Google Books: https://books.google.ru/books/about/Iconologia.html?id=kKVGAAAcAAJ&redir_esc=y

²⁷⁸ Severin HANSBAUER 2004 viz pozn. 39, s. 277.

Andrea Sansovino²⁷⁹. Je pravděpodobné, že obraz ve Würzburgu je dalším příkladem vizuální interpretace filozofických úvah o opravdovém přátelství. Na portrétu jsou zobrazeny *tři způsoby poznání sebe samého*: prostřednictvím portrétu, zrcadla a *kamaráda*.

Původní rám obrazu není dochován, ale lze předpokládat, že mohl být v podobě zrcadla nebo ve formě krytu (italsky *coperchio*), kterým se zakrývaly obrazy. Podobné příklady portrétu se najdou jak ve florentském prostředí (tzv. *Portrét jeptišky* Giuliano Bugiardini v Uffizi), tak i v benátském (*Portrét biskupa Bernardo de Rossi* Lorenzo Lotto). Baldassare Castiglione ukrýval portrét své milované Elisabetty Gonzaga pod krytem v podobě zrcadla. On je autorem rovněž dvou sonetů „k zrcadlu“ – *Sonetti dello specchio* – které byly schovány také ve stejné schránce a byly následně nalezeny snachou básníka až po jeho smrti v roce 1560.²⁸⁰

Přestože téma „paragone“ nemůže být tím hlavním námětem obrazu, není vyloučeno, že je také přítomná: svrchovanost malířství se demonstruje nejenom s použitím zrcadla, které umožňuje zobrazit předmět z různých úhlů pohledu, ale také ilustrací *zpřítomnění nepřítomného*.²⁸¹

V souvislosti s tímto obrazem by bylo možné rozšířit možnosti, se kterými by mohl být obraz spojen. Ať ikonografický význam náleží do uměleckého uvažování o disegnu nebo paragone, nebo je ztělesněním úvah o přátelství, v dobovém básnictví se najdou příklady poezie, kde se spojují obě dvě oblasti. Například existuje zajímavý sonet od Antonia Tebaldea, který Federica Pitch ve svém článku z roku 2002 dává do druhé skupiny své klasifikace textů, odkazujících na portréty, tzv. *ritratto interiore, vnitřních, mentálních portrétů*.²⁸² Ve svých verších pomocí rétorických obrátů Antonio Tebaldeo mluví o dvou „krádežích“, o dvou ukradených portrétech. První je jeho vlastní podobizna, kterou malíř, jenž ho portrétoval, „ukradl“ pomocí svých očí a rukou. Zatímco básník dokázal „odcizit“ podobiznu umělci pomocí jenom svých očí, a vytvořil tím pádem skrytý obraz, tajné vyobrazení ve svém srdci, *ritratto interno*.

Pojetí disegna, velice rozsáhlé a složité, se používalo nejenom v umělecko-teoretickém prostředí a na akademii. Disegno – bylo využíváno i básníky například pro vyjádření

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ John SHEARMAN 1992 viz pozn.30, s. 137–138.

²⁸¹ Viz pozn. 72.

²⁸² Federica PITCH 2002 viz pozn., s. 149.

poetického toposu vnitřního portrétu, zachování podobizny milovaného člověka nebo přátel ve svém srdci, který se vyvíjel již od *dolce stile nuovo*, od středověku. V sonetu číslo 53. Luigiho Tansilla (1510–1568) se *disegno* používá ve smyslu „zachování v paměti“. Básník, hodlající se rozloučit se svou milenkou, dává své duši za úkol zachovat její podobu, její hodnoty, ctnosti, krásu ve svém srdci, vytvořit „*disegno interiore*“. Rozum (*intelletto*) slouží mu jako tužka, paměť, (*memoria*) – jako papír, (*carta*).²⁸³

6.2. Anonym: Portrét „lékaře“ kol. roku 1520

Ve vztahu k tématice zrcadla v přátelském portrétu nelze opomenout obraz, který figuruje v literatuře jako *Portrét lékaře* a připisuje se neznámému ferrarskému mistru.²⁸⁴ [56] V literatuře se uvádí jako portrét lékaře, a to zřejmě proto, že obsahuje nápis, ze kterého se dnes dá rozpoznat jenom „*AVIC*“, což přivádí na myšlenku o středověkém lékaři Avicennovi, jehož jméno zmiňuje i Dante v Božské komedii.²⁸⁵ Místo, kde se dnes nachází, není známo, naposled byl ukázán v roce 1983 v aukční síni Christie's a zřejmě nebyl prodán.²⁸⁶ Nakolik lze soudit podle popisů a černobílé reprodukce, obraz prezentuje člověka let středních s bílým pejskem a s knihou, která byla rozpoznána jako Avicena (odtud pochází i název obrazu). V pozadí vidíme zrcadlo, ve kterém se odráží nejenom záda „lékaře“, ale i ztvárnění jeho společníka. Na detailu reprodukce, který uvádí Shearman, lze poznat, že tato druhá osoba má v ruce rovněž knihu a něco čte. Podle pravoúhlých bloků textu na každé stránce lze předpokládat, že se jedná o inditio princeps Petrarcy (1501, Aldine), tzv. *petrarchino*, podobné tomu, jaké drží dívka na portrétu Andrea del Sarto v Uffizi.²⁸⁷ Odrážející se postava s knihou je zachycena na místě diváka stejně jako na obraze ve Würzburgu. „Lékař“, ač je zobrazen spolu s knihou, nečte, ale naslouchá tomu, co mu zřejmě předvádí jeho společník. Na obraze je přítomný také nápis na *cartellinu*, nicméně ho nelze dobře rozpoznat na přístupných reprodukcích.

²⁸³ Podle originálního textu: *Ma non usar al novo alto disegno /l'usato stil: ch'esser non può sia sparta / sovra poca tabella tanta gloria. / Per darle miglior forma e campo degno,/chiamerai l'intelletto e la memoria: /l'un ti darà il pennel, l'altra la carta.* Erica MILBURN (ed.), *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-century Naples*, 2003, 57, s. 101: Google Books: <https://books.google.ru/books?id=YctjrIxH8v4C&lpg=PP1&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>

²⁸⁴ John SHEARMAN 1992, viz pozn. 30, s.139; Obraz byl připisován Raffaelovi, Lorenzu Lottovi a Sebastianu del Piombovi.

²⁸⁵ Dante ALIGHIERI, *Inferno*, IV, 132. Viz pozn. 8.

²⁸⁶ MANSON & WOODS. Christie 1983 viz pozn.124, kat. 9, „*Circle of Francesco di Cristofano, il Franciabigio. Portrait of a Doctor, said to be Andrea Turini...*”

²⁸⁷ John SHEARMAN 1992, viz pozn. 30, s. 140.

Dá se předpokládat, že v tomto případě se jedná nejspíš o spekulaci kolem pojetí přátelství než o *paragone*, *soutěžení* mezi druhy umění. Doktor se nachází naproti svému příteli, ve kterém se odráží jako v zrcadle (podle Cicerona), zatímco přítel se odráží ve skutečném zrcadle v pozadí (a zároveň i ve svém společníkovi, a to zase podle Cicerona). Podle Shearmana se obraz obrací k nizozemskému malířství, jakožto znamenitý *Portrét rodiny Arnolfini* se zrcadlem v pozadí.²⁸⁸

V katalogu z roku 1940 byla postava na portrétu ztotožněna s Andreem Turinim, profesorem medicíny v Pise. Volpe poukazuje také na to, že obraz je „ve vkusu“ florentského malíře Giuliana Bugiardiniho.²⁸⁹ Ideu se zrcadlem spojuje se zaalpským prostředím, se kterým umělec musel být obeznámen ve Florencii prostřednictvím prezence děl nizozemských malířů, jako například famózní triptych Portinari. Ve fonotéce Berensona ve Florencii je na fotografii díla ručně psaná poznámka Mary Logan Berenson, že autorem díla je Franciabigio.²⁹⁰ S tímto připsáním se avšak neshodují badatelé Franciabigia.²⁹¹

6.3. Rafael: Autoportrét před zrcadlem.

Zatímco v předcházejících odstavcích se mluvilo o zrcadlech viditelných na obrazové ploše, dále bude přivedena koncepce „teoretického zrcadla“, zrcadla neviditelného, existujícího jenom ve fantazii diváka a hlavně historika umění.

Jedním z hlavních příkladů v diskursu, nazvaném „Komunikace obrazů“ byl autoportrét Rafaela se svým přítelem, nacházející se v Louvru. Krátce bych chtěla zmínit několik názorů ohledně vztahů zrcadla k tomuto dílu. Již několik badatelů uvedlo, že obraz byl namalován „jako před zrcadlem“.²⁹²

Pokud si dovolíme propojit verzi o zrcadlu s verzí o nedokončeném obraze, dílo, před kterým stojí Rafael se svým žákem, je zrcadlem, v němž se odráží mistr. A zároveň je divákem, ke kterému se obrací a v němž se odráží.

²⁸⁸ Exkurz do vztahů zrcadla se zobrazením v nizozemském malířství: Jan BIAŁOSTOCKI, 1977 viz pozn. 269.

²⁸⁹ Carlo VOLPE – Mauro LUCCO, 1980 viz pozn. 119, s. 141.

²⁹⁰ Ibidem.

²⁹¹ Susan MCKILLOP, 1974, viz pozn. 162.

²⁹² Paul JOANNIDES, 2000, viz pozn. 40; Cecile BEUZELIN, 2009, viz pozn. 41, s. 93.

7. Homosexualita ve starém umění

V návaznosti na to, že v diskurzu přátelského portrétu se probírá otázka vyhraněné mužské reprezentace, v soudobé společnosti vznikají nezbytně různé otázky ohledně vztahů zobrazených postav: jedná se jenom o to, čemu se říká přátelství? Můžou mužské portréty prezentovat i homosexuální vztahy?

Homosexualita pořád zůstává jedním z nejostřejších témat v dějinách umění minimálně díky tomu, že byla „objevena“ pro veřejnost v relativně nedávné době, a v americkém prostředí zatím udržuje charakter „boje za práva gayů“. V dnešní době často vznikají publikace, jejichž kvalita je průměrná, ale které získávají popularitu převážně díky svým provokativním názvům, spekulujících buď na „kvantitě“ (například různé historické „seznamy“), nebo na „kvalitě“ jednotlivců (významné osobnosti), čímž nepřesahují úroveň žlutého tisku. Ve své knize *Homosexualita v dějinách české kultury* Martin Putna označuje podobné spisy názvem „*apologický biografismus*“. Této skupině bych se chtěla ve své diplomové práci vyhnout.

Před začátkem diskurzu o homosexualitě ve starém umění, který by byl více méně opodstatněný, je nutně položit několik důležitých dotazů, odpovědi pak určují celkový charakter výzkumu. Základní otázka zní: *co je homosexualita?* Je nutné na to odpovědět aspoň v rámci jednoho konkrétního bádání. Nejde o to, co znamená homosexualita po medicínské a biologické stránce, ale o to, *co se vnímá jako homosexualita* při uvažování o uměleckém díle a *co bylo vnímáno* šest staletí předtím. Přestože nelze odpovědět přesně na poslední otázku, je zapotřebí ovšem určit tuhle neviditelnou linii.

Pokud budeme přistupovat k otázce homosexuality z dnešního pohledu, tak jak je vnímaná dnes, je nutné začít zvláštní diskurzem, jenž ovšem je těžko slučitelný s diskurzem „historickým“. Stejná gesta, stejné pohledy, oblečení a jiné věci, které jsou dnes považovány za „symboly“ homosexuality, nemusely být vnímány stejně člověkem minulosti. Jednalo by se spíš o výzkum vnímání (termín z literární vědy – tzv. *receptivní estetiky*). Uvažování o obrazu přestává být spojeno s dějinami vůbec, ale má vztah jenom k jednomu konkrétnímu uměleckému dílu v mimočasovém rozměru.

V případě „historického“ diskursu je nutné aspoň přibližně pochopit, o čem se konkrétně jedná, když mluvíme o „homosexualitě v umění 16 století“ a jaké existují podklady pro zkoumání. Jak v „soudobém“ „vizuálním“ diskurzu, tak i v diskurzu „historickém“ se nejde vyhnout otázce – *o čí homosexualitě se vlastně jedná?*

Klíčovým momentem pro pochopení homosexuality je uvědomění si toho, že „homosexualita“ jako taková vůbec neexistovala ve starší době. To, co se myslí dneska pod tímto názvem, je výplodem kulturních dějin od 18. století. Michel Foucault poukazuje na to, že sexuální vztahy byly řízeny v rámci stejného systému (ze strany církve, občanského práva apod.), který se aplikoval jak na takové hříchy, jako je manželská nevěra, sexuální vztahy se sourozenci a také „sodomie“. Přičemž neexistovalo takové pojetí „nepřirozenosti“, „úchytky“, která se začala používat v odsuzující rétorice následujících staletí. Jak manželská nevěra, tak i sodomie byly vnímány jako přestupek protiprávní, porušující zákon.²⁹³ Termín „sodomie“, kterým operují tyto předpisy, není detailně označen. Jednalo se ovšem jasně jenom o fyzický čin. Až po protireformačním období začal být kladen důraz na sny, touhy, duševní vnitřní procesy. Pro období renesance není snadné najít správný termín pro tuhle oblast lidských vztahů. Zatímco „homosexualita“ neexistovala, termín „sodomie“ nemůže do sebe zahrnout oblast vnitřních pocitů, myšlenek, platonické lásky, právě to, co se vyhledává na portrétech ve starém umění.

Nepochybně pojetí homosexuality mělo rovněž i dělení uvnitř určité společnosti (církve, aristokracie, buržoazie, rolnictvo), přičemž tohle dělení není jediné (jiné: literatura, hudba, církevní předpisy, občanské zákony). Homosexualita byla dlouhou dobu přísně pronásledována církví a zakazována nařízeními vlády. Nicméně právě tyhle zákazy a dokumentace pronásledování dneska slouží jako hlavní podklad pro bádání v této oblasti. Například je známo, že tresty za „sodomii“ ze strany církve nebyly stejně kruté pro rolnictvo jako pro aristokracii.²⁹⁴

Pokud je řeč o homosexualitě autora uměleckého díla, tak abychom se vyhnuli „žlutému tisku“, je nutné zaujmout nějaké stanovisko vůči otázce vztahu osobnosti „autora“ a jeho díla. V celé řadě bádání 19. století postava „genia“ byla podstatná, k ní jako k centru se vztahovaly veškeré „nitě“ interpretace. První generace badatelů, kteří začali analyzovat homosexualitu v umění jako historický fenomén, náleží k poslední čtvrtině 19. století. Stojí za zmínku například práce britského kritika a básníka Johna Addingtona Symonda (1840–1893). Ve svých knihách *Life of Michelangelo*, *Life of Benvenuto Cellini*, *The Renaissance in Italy* – se poprvé pokusil překonat cenzuru a nepozornost starších bádání,

²⁹³ Michel FOUCAULT – Světlana TABAČNIKOVA (ed.), *Volja k istině: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti*, Moskva 1996, s. 97–133. České vydání: idem – Čestmír PELIKÁN (ed.), *Dějiny sexuality. I, Vůle k vědě*, Praha 1999.

²⁹⁴ Guy POIRIER, *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1996, s. 8–21.

pokoušel se propojit osobní život umělců s jejich díly.²⁹⁵ Tahle generace badatelů nebyla schopná překonat určitá omezení své doby, jak metodologická, tak i filozofická. Často připisovali homosexualitu historickým osobnostem na základě kritérii, které nemohou sloužit jako doklady: psychické zvláštnosti, zvláštní chování, odívání apod. Kromě toho si Symonds byl vědom své vlastní homosexuality a rozhodl se doplnit život Celliniho „Nejtemnějšími chytíči, které deformovaly florentskou společnost své doby“.²⁹⁶ Další důležitou kapitolu tvořil i odkaz Freuda s jeho interpretací vzpomínky na dětství Leonarda da Vinciho. Ve svém studiu *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinciho* na základě dochovaných textů renesančního mistra dospívá k závěru, že umělec byl v důsledku nepřekonaného oidipálního komplexu založen homosexuálně, ale svou homosexualitu sublimoval do své tvorby a do platonických vztahů ke svým žákům.²⁹⁷

Ovšem po zrušení autora jakožto „centra“ Barthem²⁹⁸, Foucaultem²⁹⁹ a ze své strany i psychoanalýzou Lacana,³⁰⁰ mluvit o „geniovi“ jakožto o základní postavě se zdá skoro nevhodné, i když se nelze často obejít bez jeho „konstrukce“. Pochopení toho, zda-li pro určité bádání bude použito pojetí „autora“, je velice důležité, neboť na tom záleží, jak bude vnímáno umělecké dílo. I kdyby nějaký umělec byl gayem, nemuselo se to nutně projevovat v jeho umělecké tvorbě. Pokud ovšem nebyl gayem, není vyloučeno, že je zobrazoval. Vztah autora k homosexualitě mohl být jakýkoliv, ale to, jak jeho dílo žije v očích jeho diváka, je úplně jiným příběhem.

Dále pokud se mluví o homosexualitě modelu na nějakém portrétu, vzniká řada jiných problémů. *Je-li zobrazená osobnost zároveň objednavatelem?* Musí se něco z osobního života odrážet na barevné ploše? Dostáváme se do virtuální oblasti vztahů mezi umělcem a jeho modelem a mluvíme o tom, jak umělec vnímal model a jak model/objector chtěl být prezentován.

²⁹⁵ James M. SASLOW, 1986 viz pozn. 26, s. 14. Nebo Whitney DAVIS, *Queer beauty: Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York u.a. 2010, s. 99–134.

²⁹⁶ Ibidem.

²⁹⁷ Sigmund FREUD – Ladislav KRATOCHVÍL (ed.), *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* (Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910), Praha 1991; Martin C. PUTNA, *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha 2013, s.23.

²⁹⁸ Roland BARTHES, Smrt autora, in: *Aluze 10*, 2006, č. 3, s. 75–77.

²⁹⁹ Michel FOUCAULT, „*Qu'est-ce qu'un auteur?*“, (1969), Dits et Écrits, Gallimard, 1994.

³⁰⁰ Například Jacques LACAN, *Séminaire Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Les fondements de la psychanalyse*, Mercredi 17 juin 1964. Autorka měla k dispozici ruské vydání: Jacques LACAN, 2004 viz pozn.268, s. 116–130.

Jaký byl objednavatel? Byla to stejná postava na portrétu a zároveň homosexuál, nebo homosexuál, který chtěl mít portrét nějakého člověka? Věčná otázka, která je vždy spojena s díly starých mistrů – *kde je hranice* mezi přáním objednavatele a úmyslem samotného autora?

Konečně existuje i ještě další „tvůrce“, který je pro nás nejbližší a zároveň nejvzdálenější – *divák*. V podstatě tuto „masku“ může použít každá postava: umělec, který není vyloučen ze společnosti a reflektuje svou kulturu, ve které žije; objednavatel, který mohl buď dát umělci konkrétní zásady, anebo ho nechat tvořit samostatně; jsou to měšťané v Římě, Benátkách a Florencii, návštěvníci a přátelé; konečně, to jsme i my, vytvářející tuhle konstrukci vnímání, a náš vztah k homosexualitě je stejně důležitý a musí být zahrnut do diskurzu.

Ze všeho řečeného vyplývá, že homosexuální diskurz ve vztahu k dílům starého umění je velice složitým problémem a vyvolává víc otázek než odpovědi. Metodologická varování a rozdělení, která nabízím, jsou v určité míře opakováním toho, co bylo probráno v úvodu s tím, že diskurz „homosexuality“ se zdá ještě ošemetnější aspoň v otázce toho, jaké vztahy spojují osobní život autora a umělecké dílo. Možná je radno uvažovat ne o konkrétních poznatcích z osobního života umělce, nebo modelu, ale o tom, jak homosexuální vztahy v období renesance – tak, jak je chápeme dnes – mohly ovlivnit představy o ideálu mužské krásy, jak to mohlo být reflektováno v umění, jak takové představy mohly ovlivnit portrétní žánr.³⁰¹

7.1. Přehled a problémy dosavadního bádání

Tématu homosexuality v renesančním umění v poslední době byla věnovaná aktivní pozornost badatelů, jejichž publikace se ovšem nedokázaly vyhnout některým problémům v přístupu, které byly probrány výše. Nicméně je nutné připomenout několik jmen, jejichž práce jsou spojeny s výzkumem homosexuality. Přestože například Guy Poirier se zajímá spíš o renesanci ve francouzském prostředí, metodologické postřehy, které přináší v úvodu své knihy, jsou velice cenné.³⁰² Patricia Simons se dlouhou dobu zabývá otázkou reprezentace homosexuality a „mužskosti“ v renesančním umění, zasahuje rovněž i do feministického diskurzu tím, že zkoumá problematiku ženského portréту.³⁰³ Publikace Armandeo Maggi, primárně profesora literatury a dějin středověké

³⁰¹ Podobnou tematikou se zabývá ve svých studiích například Whitney DAVIS 2010, viz pozn. 275.

³⁰² Guy POIRIER, 1996 viz pozn. 294.

³⁰³ Patricia SIMONS, 1992 viz pozn. 22, s. 38–57.; eadem, 1997 viz pozn. 136, s. 29–51.

italské kultury, jsou přínosné i pro renesanční umění, a to v tom smyslu, že dává představu o tom, jak otázka homosexuality byla reflektována ve spisech Marsilia Ficina a následující generace.³⁰⁴ Ulrich Pfisterer se zabývá tím, zda homosexuální vztahy mohly mít vliv na výtvarné umění. Postupuje většinou skrz zkoumání literárních pramenů, dopisů a archivních dokumentů. Dá se říct, že jeho zájem o tuhle problematiku se začal rozvíjet po jeho „objevení“ homosexuálního kontextu v díle římského medailéra.³⁰⁵ Christofer Reed rozbije „rámec“ evropocentismu tím, že zkoumá homosexualitu v umění z celosvětového hlediska, včetně zaoceánských kmenů a starobyklých kultur. Snaží se porovnat rozmanitá pojetí homosexuality v různém prostředí a rozdílné vztahy mezi homosexualitou a uměním.³⁰⁶ Marianne Koos a Jaynie Anderson zkoumají většinou benátské prostředí okruhu Giorgioneho. Jeho nejasné a mnohoznačné portréty se staly předmětem dlouhodobého zájmu těchto badatelek.³⁰⁷ Pod vedením Marianne Koosové rovněž vyšel sborník příspěvků, věnovaných problematice homosexuality v umění.³⁰⁸

7.2. Mužský renesanční portrét a homosexualita

Cílem následující části diplomové práce není objevení skandálních faktů o portrétovaných osobnostech ani záměrná a předpojatá interpretace portrétů jako zobrazení homosexuálních vztahů. Tento krátký odstavec má za cíl jenom rozšíření kontextu uměleckého díla a jeho recepci.

Nelze si nevšimnout toho faktu, že ve většině případů portrétů anonymních žen se v uměleckohistorické literatuře objevuje výraz „ideál krásy“, který prý neměl za sebou nějaký reální prototyp, tedy existující ženu. Ale v případě mužské reprezentace se nejčastěji jedná o „představu osobnosti“, člověka jako takového, jehož ctnosti a zásluhy jsou samozřejmě akcentovány. Nakolik taková představa o mužském portrétu odpovídá realitě?

³⁰⁴Armando MAGGI, On Kissing and Sighing, in: Beert C. Verstraete – Vernon Provencal, *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the*, *Journal of Homosexuality* 49, New York 2005, 3-4, s. 315–339.

³⁰⁵Ulrich PFISTERER 2008 viz pozn. 32

³⁰⁶Dokonce uvádí tabulku, ve které se snaží porovnat tyto rozdíly: Christopher REED, *Art and homosexuality: A history of ideas*, New York – Oxford 2011, s.8.

³⁰⁷Jaynie ANDERSON 2008 viz pozn.34, s.155–173.; Například, sborník Jeanette KOHL – Marianne KOOS – Adrian W. B. RANDOLPH (edd.), *Renaissance love: Eros, passion, and friendship in Italian art around 1500*, Berlin – München 2014.

³⁰⁸Mechthild FEND – Marianne KOOS (edd.), *Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004.

Objednavatelem obrazů byl v převážné většině případů muž. Právě mužské publikum bylo adresátem výtvarného díla. Vyplývá otázka, jestli mohl existovat také ideál krásy v mužském světě, který by nebyl ideálem vojenským, ideálem kondotiéra, dobyvatele, ale krásy zženštější, mladé a křehké jako na portrétech mladých pastýřů, Amorů, Erósů, Ganymedů, sv. Sebastianů. Pro čí oči byla vytvořena podobná plátna?

Pokud se ponoříme do dobové literatury buď filozofického charakteru, nebo krásné literatury, situace se komplikuje. Jak již bylo poznamenáno, slovo „sodomie“ v zákonech, předpisech a jiných dokumentech se vztahovalo jenom na fyzickou stránku vztahů, zatímco oblast duševních vztahů a touhy, vášní nebyla v době před protireformací ničemu podřízena. Velice nejednoznačně by se mohly interpretovat pasáže Marsilia Ficina *O lásce* (jinak *Komentář k Symposiu Platona*). Novoplatonista přímo tvrdí, že láska mezi muži je mnohem silnější a přirozenější než vztah se ženou.³⁰⁹ Přičemž je jasné, že Ficino nemá na mysli to, co se nazývalo „sodomii“, ale lásku platonickou, filozofickou, lásku jako ideální, všepohlcující přátelství. Je pravděpodobné, že v dnešní době takové vztahy, ač nespojené s fyzickým vztahem, by byly považovány za vztahy jednoznačně homosexuální. Ovšem v té době takové rozdělení neexistovalo. Znamená to, že právě ti sami „ideální přátelé“, objednavatelé portrétů, o kterých se mluvilo v této diplomové práci, stejně neviděli tuhle hranici? Ideální přátelství a láska v pojetí novoplatonismu se prakticky nerozlišovaly.

Novoplatonici také považovali mužskou krásu za nejdokonalejší skrz pozorování, které se dá připodobnit ke kráse nebeské. Zobrazení, vizuální kontakt je klíčový pro novoplatonisty. Uznávání milovaného člověka, empatie, vcítění – tahle pojetí jsou povýšená do procesu skoro magického, božského rázu. Samotný pohled z hlediska novoplatonismu nabývá neobyčejné síly.³¹⁰

V traktátu Flaminia Nobiliho *Il Trattato dell'amore humano* (*Traktát o lidské lásce*) je představeno dost složité schéma druhů lásky a druhů polibků, které se rozdělují na svatý, občanský, zamilovaný a chlípný. Přičemž jenom jeden, poslední se vztahuje na vztahy mezi mužem a ženou.³¹¹

³⁰⁹ Marsilio FICINO 1962, viz pozn. 93; Armando MAGGI, 2005 viz pozn. 304, s.317–321.

³¹⁰ Marsilio FICINO 1962 viz pozn. 9; originální text viz pozn. 107 o síle pohledu.

³¹¹ Armando MAGGI, 2005 viz pozn. 304, s. 315–339.

Samozřejmě, že uvažování novoplatoniků nebyla vždy přijata. Například Francesco Sansovino a *Ragionamento d'amore* zmiňuje, že společnosti novoplatoniků je třeba se vyhýbat, neboť jejich chování je dost pochybné. Tullia Aragonská v dopise Benedettu Varchimu velice ostře odsuzuje učení Marsilia Ficina.³¹²

Logické by bylo uzavřít to, že takové nejvzdělanější osobnosti epochy jako Janus Pannonius, Pico della Mirandola, Galeotto Marzio da Narni a další, byli obeznámeni s těmito myšlenkami, které se objevovaly v ovzduší. Pro dějiny zůstane navěky nejasné, zda-li jenom přátelské vztahy v moderním pojetí spojovaly, například Jana Pannonia s Galeotttem. Stejně nelze říct nic konkrétního i o vztazích mezi Rafaelem a jeho neznámým přítelem, mezi dvěma mladými muži na obrazu Pontorma nebo ztraceném obrazu Sebastiana del Piomba. I když fyzický vztah, přísně zakázaný a odsuzovaný, nebyl přítomen, nelze jednoznačně odmítnout i to, že čistě platonické vztahy, tzv. *ideální přátelství* mohlo mít i homosexuální náboj.

Složitá situace vzniká v oblasti benátských portrétů. V Benátkách, kde existoval obrovský počet nikdy neženatých mužů, zřejmě vzniká zvláštní žánr portrétů mladých „ideálů“ mužské zženštilé krásy v podobě alegorických portrétů.³¹³ Dokonce i obraz připisovaný dnes Giorgionemu v Palazzo Venezia v Římě mohl být objednáán jedním z podobných sběratelů kolekce, které obsahovaly portréty mladých pastýřů, amorů apod., obeznámeného s novoplatonskými představami, čtoucího traktáty o lásce. Portrét, jak již bylo několikrát zdůrazněno, mohl vystupovat jako plnocenný společník, kterému chybí jenom hlas, což ale nebylo nepřekonatelnou překážkou pro novoplatonismus. Mohl být také i objektem lásky. Básně nalezené Ulrichem Pfistererem jsou věnovány portrétu krásného mladého „Daniela“, do kterého se autor veršů zamiloval natolik, že hodlá skončit svůj život sebevraždou. Lhostejnost obrazu, jeho chladnost a nepřístupnost hubí básníka jako odraz sebe samého, ve vodní hladině hubí mladého Narcise:

Na dospívajícího Daniela v rozpuku

Ó pevná naději, která mi září, obraze Daniela,

zřítelnice mých očí už po dlouhý čas.

Jsem spalován láskou k tobě a střelu nosím v hrudi

raněn, a ty se nestaráš o naši (=mou) bolest.

Před tvou tváří probodnu mečem svou hrud'

³¹² Ibidem.

³¹³ Marcantonio MICHIEL 1884, viz pozn. 95.

*a vypustím duši se zuřivou bolestí.
Na můj náhrobek budou napsány takové zpěvy:
Tady leží. Pohleďte, mládenci, na toho,
jehož onen proradný spanilý Daniel krutou smrtí zahubil.
Říká se o tobě, že jsi svědek i původce mé smrti.³¹⁴*

Dalším poukázáním na vztah mužského portrétu a homosexuálního náboje může být portrét také zmíněný Pfistererem od benátského malíře Francesca Torbida.³¹⁵ Řádek z veršů zobrazený na plátně je citátem z poezie Girolama Angeriana, reflektující řecké antické básnictví věnované homosexuální lásce. Do stejné poetické linie patří rovněž verše, vytvořené bratrem zmíněného Leonica Tomea, Bartolomea Fusca v Benátkách, věnované portrétu Giovanniho Belliniho.³¹⁶

Ze všeho řečeného vyplývá několik závěrů ohledně tématu diplomové práce. Objednavatelem a divákem uměleckého díla je převážně muž. Nelze říct, z jakého důvodu si mohl objednávat zobrazení mladých mužů, která neměla za sebou reální prototyp. Mohlo se jednat o nostalgii svého mládí, o abstraktní pozorování ideálu krásy a/nebo erotický podnět (v dnešním pojetí) nebo všechno dohromady – nelze to chápat jednoznačně.

Pojetí „ideálního přátelství“ nevycházelo jenom ze spisů Cicerona, ale harmonicky se prolínalo s novoplatonismem. Pojetí lidských vztahů se lišilo od toho dnešního. Ideální přátelství zahrnovalo také i nefyzickou, platonickou lásku, která by mohla být z dnešního pohledu přirovnána k homosexualismu. Takzvaná „sodomie“, fyzický akt, byla samozřejmě pronásledována množstvím zákonů, zákazů, policíí, církví, obecnou morálkou. Ale nefyzické vztahy v podstatě nebyly omezeny.

Případy, které jsou jaksi „potvrzené“ dokumenty ohledně některých umělců nebo dalších osobností, nepřináší skoro nic pro interpretaci jejich děl. Obrovské pasáže, ve kterých

³¹⁴ [Překlad podle originálního textu]: ZODOMI IN DANIELEM ADOLESCENTVLVM PRIMARIVM // 0 Spes firma mihi fulgens Danielis ymago / Luminibus pupilla meis iam tempore longo / Vror amore tui telumque in pectore porto / Saucius & nostri non est tibi cura doloris. / [...] / Ante tuos vultuo [sie] gladio mea pectora dextra / Percutiam ejfundamque animam foribundo dolore. / Talia dehinc nostro scribentur carmina saxo: / Hic jacet aspice, o Iuvenes, quem perfidus ille / Formosus daniel crudeli morte peremit, / Spectatosque mee mortis et diceris autor. Přepsáno z Ulrich PFISTERER 2006 viz pozn.32, s. 253, pozn.1.

³¹⁵ Ibidem., s. 241.

³¹⁶ Jennifer FLETCHER, Harpies, Venus and Giovanni Bellini's classical mirror: Some fifteenth century Venetian painters responses to the antique, in: Gustavo Traversari (ed.), *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia*, Roma 1990, s. 170–176.

Giorgio Vasari odsuzoval chování malíře Sodomy³¹⁷, nemohou sloužit jako klíč pro traktování jeho tvorby, stejně jako i případ Benvenuta Celliniho.³¹⁸

³¹⁷ Giorgio VASARI 2008 viz pozn 117, s. 928–935.

³¹⁸ Benvenuto CELLINI – Michail LOZINSKIJ (ed.), *Žizň Benvenuto Cellini*, Moskva, 1958, s. 537, pozn. 1 ke kap. XCIX.

8. Závěr

Jak již bylo zmíněno v úvodu, předkládaná diplomová práce neměla za cíl seřadit umělecká díla do nějakých kategorií, označit je, škatulkovat je. Stejně jako nestavěla za svůj úkol konečné vyřešení složitých otázek spojených s uměleckými díly. Spíše místo jejich vyřešení hledala diplomová práce ještě další řešení vznikající ve spojitosti s portréty umění doby renesance.

Dost často jsou slyšet mínění o tom, že staré umění přestává dávat témata ke zkoumání, jelikož se zdají neopodstatněná. Jako pramen neslouží díla samotná jako taková, ale nejspíš vývoj uměleckohistorické vědy, filozofie a kultury. Nové diskurzy, postupně vznikající v průběhu 20. století, dávají podněty se znovu vracet k analýze děl starých mistrů, která mohou sloužit jako ideální materiál. Problematika mužského přátelského portréty se zdá být tématem, které bylo dlouhou dobu opomenuté pozorností historiků umění. Převážná většina nalezených publikací věnovaných této otázce začíná vycházet přibližně od počátku nového tisíciletí.

8.1. Jednotlivé otázky

Práce byla rozdělena na teoretickou nebo úvodní část, ke které se pak přidaly části s jednotlivými příklady obrazů. Na to navazovalo několik zvláštních diskurzů věnovaných párovým portrétům, role zrcadla v přátelském portréty a otázce reprezentace homosexuality ve starém umění. Na závěr budou uvedeny jednotlivé postřehy týkající se každé probrané oblasti.

8.1.1. Existoval přátelský portrét jako zvláštní druh v portrétní malbě?

Dá se říct, že existoval, ale jako zvláštní žánr nebyl vnímán, spíše vycházel z přirozených potřeb objednavatelů. Avšak je rovněž nutné upozornit na to, že pojetí „žánru“ bylo formováno později. Je pravděpodobné, že Leon Battista Alberti byl jediný, který do protireformačních reforem mluvil o nějaké hierarchii v žánrech. Během manýristického teoretického diskurzu pozornost teoretiků přitahovala spíše ideje *decora*, hierarchie žánrů začala být zajímavá až po protireformaci. Velkou roli ve formování rozdělení jednotlivých námětů v umění hráli až teoretici pařížské Akademie umění.

Na počátku předkládané diplomové práce byly uvedené některé základní texty, které mohou dát představu o tom, jak bylo vnímáno pojetí přátelství v renesanční době v Itálii. Mimo téma diplomové práce leží obrovský diskurz toho, jak se antické texty odrážely ve středověké kultuře.

Některá představená umělecká díla mohou být vnímána jako reflexe těchto traktátů. Pozoruhodným je podotknout, že se nejedná o přímou ilustraci k textu, ale spíše o vizuální, možná podvědomé ztělesnění, jako například na portrétu Beazzana a Navagera od Rafaela nebo na portrétu dvou přátel Pontorma ve Fondazione Cini.

Nicméně některé obrazy je těžké spojit s texty vůbec. Mohou jenom existovat určité předpoklady, jako v případě *Portréty lékaře*, zda byl umělec obeznámen v metaforickými konstrukcemi Cicerona o zrcadle. Ale zrcadlo mohlo sloužit i jenom jako napomáhající nástroj, pro „rozšíření“ obrazového prostoru.

Lze přiznat, že některé obrazy by těžko zapadaly pod označení „přátelský portrét“ v obecném slova smyslu. Dá se mluvit o nějakém „přátelství“ mezi objednavatelem a mistrem jako na autoportrétu Filippina Lippiho nebo Luca Signorelliho? Dá se mluvit o přátelství mezi učitelem a jeho žákem jako v případě washingtonského obrazu z okruhu Giorgioneho? Předmětem bádání bylo spíš zkoumání mužských portrétů, které vycházejí nad rámec tradičních kategorií: oficiálního portréty vládce, snubního portréty a vůbec portréty, který prezentuje jednu konkrétní osobu.

8.1.2. Byla mužská reprezentace něčím zvláštním?

Měla nějaké zvláštní povahy, které by ho odlišovaly od ostatních portrétů? Určitě, ano. Přestože v rámci diplomové práce nebylo moc prostoru věnovat se tomuto tématu a zkoumat mužské portréty v poměru k ženským, nelze neudělat aspoň několik poznámek. Pokud ženský a mužský portrét bude zkoumán nerozdělitelně v rámci stejného historického diskurzu, nelze se obejít bez velkého zjednodušení, zkreslení a metodologických chyb. Společenské postavení převážné většiny žen se hodně lišilo od postavení mužů. Ovšem tento feministický diskurz leží mimo problematiku této diplomové práce.

Samozřejmě je i to, že mužský portrét velice širokým pojetím, které zahrnuje množství uměleckých děl, jež by bylo těžké sjednotit pod jediným označením. Jedná se také o alegorické obrazy, obrazy náboženské povahy apod.

8.1.3. Byla antika inspirující pro přátelské portréty?

Na tuhle otázku nelze jednoduše odpovědět. Zaprvé, některé nejstarší příklady přátelských portrétů jsou známy jenom podle popisů a zmínek. Zadruhé, je těžko pochopit, kde přesně jako inspirace sloužil text a kde – skutečně existující umělecké dílo antického umění. Dokonce i v takovém poměrně dobře doloženém případě vztahů Andrea

Mantegni a Jacopa Bellini nelze mít stoprocentní jistotu ohledně toho, kde malíř čerpal svou inspiraci. Co se týče otázky inspirace přes sbírky antických kamejí, také je důležité mít důkazy toho, že podobné věci byli k vidění nebo byly známe prostřednictvím grafik a kreseb.

8.1.4. Propojení textu a obrazu.

Této vztahy byly nepochybně velice silné. Přičemž v celé řadě případů nešlo o ilustrativní charakter, ale vizuální vyjádření podstaty textu. Lze s určitou mírou jistoty předpokládat, že texty Cicerona *O Přátelství* a *O věcech veřejných* hrály důležitou roli ve formátování přátelského portrétu.

V návaznosti na propojení textu a obrazu se nejde vyhnout tématu vzájemných vztahů výtvarného umění a poezie. Tato otázka je velice široká a zkoumána nejenom ze strany historiků umění, ale také filologů, historiků a filozofů. Jedna z uvedených tézí mluví o tom, že ve vyobrazeních není nutné vyhledávat přesnou ilustraci literárního díla nebo nějaké konkrétní myšlenky a té podstaty, kterou si představujeme dnes, ale spíše zosobnění nějaké filologické konstrukce. V případě portrétů Giorgioneho již byla zmíněna průhlednost hranice mezi alegorickým obrazem a portrétním žánrem. Proč se nevzat stejně přísného označení mezi textem a zobrazením? Malířství vytváří absolutně nové konstrukce a používá k tomu své vlastní nástroje – ale vytváří poezii, nějaký námět, bez návaznosti na text.

Bylo by to zajímavým multidisciplinárním bádáním, které by vyžadovalo spolupráci historiků umění, filologů, filozofů, teoretiků hudby, lingvistů. Některé paralelní tendence lze sledovat jak v uměleckých dílech, tak i v dílech literárních. Paralelní tendence nejsou jasně viditelné, ale jejich logika je zajímavá. Například zatímco v obrazech benátského okruhu Giorgioneho se portrét „ztratí“ v nějakých podivných kontextech, nabízejících divákovi určitý příběh, v literatuře stejné doby se děje něco podobného: literární příběh se ukrývá v jiném příběhu. V díle Cesare Trevisaniho *L'Impresa* je příběh knihy vyprávěn jedním z účastníků samotného příběhu, dílo je předmětem diskuse na zámku Piombino, zatímco samotná kniha v podstatě neexistuje.³¹⁹ Tyto momenty jsou občas zmiňovány historiky umění ohledně benátského umění, ale bohužel dodnes nezískaly dostatečnou pozornost badatelů.

³¹⁹ Armando MAGGI, 2005 viz pozn. 304, s. 325–327.

Další oblast je italská tradice, tzv. *ritratti, portrétů* v krásné literatuře. Tento literární žánr se mohl obejít vůbec bez existujících uměleckých děl.

Na hranici dvou témat – vztahu s antikou a s poezií – stojí ještě další otázka. Inspiraci z antického světa mohli umělci čerpat prostřednictvím soudobé poezie, která se díky humanistickému obratu snažila napodobovat antické básnictví. Oblast je spojena rovněž i s homoerotickým diskurzem ohledně některých uměleckých děl jako v případě portrétu mladíka s růží, který byl podrobně rozebrán Ulrichem Pfistererem.

8.1.5. Komunikační prostředky portrétu.

V západním evropském klasickém umění lze téma komunikování diváka s uměleckým dílem sledovat již od antických časů, problém zahrnuje mnohem širší oblast než jenom téma přátelských renesančních portrétů. S obrazem si povídali, do uměleckého díla se zamilovávali, k obrazu se obraceli – přičemž se nejedná tedy o zobrazení světců a ikon. Diskurz o tom, jak si západní civilizace vytvořila společníka v podobě uměleckého díla, se zdá být nekonečným. Nicméně při vnímání portrétů starých mistrů by toto téma mělo být v podvědomí.

Analýzou toho, jakou evoluci vykonalo umění portrétu během pár století, se zabývali mnozí badatelé. Stojí avšak za povšimnutí, že velkou roli v tomto vývoji hrály mužské portréty soukromého, osobního charakteru. Pro účel komparace lze porovnat dvě díla citovaná v textu: *autoportrét Filippina Lippiho se svým objednavatelem* z 80. let 15. století a *autoportrét Rafaela s neznámým mladíkem*, který vytvořil na konci svého života. Jedná se nejenom o přechod od uspořádání k pohybu, o obecnější vývoj v malířství, ale o to, že umění začalo v podstatě pronikat do reálného světa, stejně jako ruka neznámého přítele Rafaela protrhává plátno obrazu ve snaze dostat se k divákovi: ještě chvíli a může ho zatáhnout dovnitř.

8.1.6. Politika v soukromém portrétu

Jako překvapivý se zdá ten fakt, že do soukromých portrétů, které zdánlivě byly určeny nejspíš pro velice úzký okruh známých, pronikají politické momenty.

Nejsilnější politický náboj měly texty Cicerona O přátelství a Věci veřejné, kromě toho spis Gianottiho o Benátské republice ve formě dialogu s Giovannim Borgherinim.

Západní evropský portrét před protireformací má v sobě často něco, co přesahuje nejenom zobrazení člověka, má v sobě ještě i narativní zatížení. Kulturně-historický kontext epochy nepochybně silně ovlivnil tento aspekt.

Z příkladů, které byly uvedeny v předkládané diplomové práci, lze vyvodit, že politické konotace v soukromém portrétu byly příznačné převážně pro středoitalské a hlavně florentské prostředí. Na italském severu se politický aspekt portrétu nezdá natolik evidentním jako na portrétech z florentského okruhu.

8.1.7. Zrcadlo

Téma zrcadla, které se v různých podobách neměnně vyskytuje v západním umění, se jevílo velice zajímavé i v rámci předkládaného bádání. Prostřednictvím čtení filozofických textů lze najít analogii ve vizuálním ztělesnění, ač se jedná o texty Cicerona, Albertiho, da Vinciho nebo krásnou mileneckou poezii. Zrcadlo také může být tvůrčí součástí kompozic, dovolující malíři využít složité vizuální konstrukce, které jako komplikovaná, skoro *barokní* poezie mohou oslovit diváka svým kouzlem.

Role zrcadla v západním umění je nepochybně široká a není zcela pochopená. Zrcadlo hrálo a hraje roli ve formování západního člověka vůbec.

8.1.8. Homosexualita ve starém umění

Zvláštní exkurz diplomové práce byl věnován tématu netradičních sexuálních vztahů a jejich ztělesnění ve vizuální podobě v portrétním malířství starých mistrů. Otázka si zaslouží nepochybně podrobnější bádání. Nezmínit ale tohle téma v rámci předkládané práce nebylo možné, ovšem byl udělán jen pokus o označení problematických míst a varování dalšího zkoumání od případných metodologických chyb.

Téma je problematické zároveň i proto, že je dostatečně novým v dějinách umění. První důkladná bádání týkající se homosexuality ve starém umění začala vznikat docela nedávno. Dějiny umění jsou ale vědou, která na rozdíl od ostatních je spojená s emocí a osobním přístupem každého badatele, i když se tomu snaží oponovat. Pokud dějiny umění mají nárok na vědeckou povahu v klasickém pojetí, musely by být zkoumány jenom fakta, která jsou dochovaná, díla, dokumenty apod. Nelze ale zkoumat emoce, protože v tomto případě se jedná o archeologii emocí (*period eye* je v podstatě něčím podobným).

8.1.9. Metodologie: její hranice a nové možnosti

V úvodu se mluvilo o dvou krajních přístupech k uměleckému dílu, které se navzájem doplňují a ovlivňují. Tato kunsthistorická dichotomie již byla dávno označena, a tím nebo jiným způsobem se táhne dodnes, i když se dějiny umění snaží to překonat.

V současné metodologii se často mluví o multidisciplinaritě, o spolupráci několika věd, které by mohly obohatit dějiny umění nejenom vyřešením dosud nejasných momentů, ale i vytvářením nových diskurzů.

Ohledně tématu, kterému je věnovaná předkládaná práce, lze zmínit minimálně dvě současné vědy, spolupráce se kterými by byla velice přínosná pro dějiny umění aspoň v tom, co se týče portrétů ve starém umění.

Zprvée, psychoanalýza a teorie Jeacquesa Lacana. V exkurzu o zrcadlech v malířství byla zmínka o tom, že ikonografie zrcadla v západním umění byla a je dodnes velice široká. Lze také tvrdit i to, že zrcadlo jako takové přitahovalo evropského člověka od počátku dějin. Použití zrcadla v portrétním umění je zvlášť zajímavé. Je nutné překročit vnímání zrcadla jenom jako atributu „paragone“ nebo ikonografického doplňku, ilustrujícího alegorické figury. Zrcadlo lze postavit na místo „hlavní postavy“, a to mimo čas a umělecké období.

Psychoanalýza Lacana zahrnuje i jeho vznímání obrazu jako „obrazovky“, jeho tvrzení o tom, že zrcadlo formuje lidskou osobnost – lze tady najít analogii s renesančními texty o portrétech? Zrcadlo – jako obraz nebo portrét. Zrcadlo – jako sebepoznání. Zrcadlo – jako ideální přítel a nejlepší přítel je jako zrcadlo.

Zadruhé, byla by velice užitečná spolupráce dějin umění s dějinami literatury, lingvistiky a hudby. Je pravděpodobné, že skoro stejné konstrukce, principy, přístupy byly navzájem přebírány hudbou, básnictvím a výtvarným uměním. Například to, co se v literatuře mohlo nazývat metaforou, na obrazové ploše by se nazývalo alegorií. Výrazové principy v muzikálních kompozicích při spolupráci historiků hudby a výtvarného umění by se určitě mohly také najít ve vizuálních uměleckých formách.

8.2. Lyrický závěr

Je snadné si všimnout, že se předkládána diplomová práce neomezila jenom na téma přátelství ve starém portrétu. Během bádání se objevila spousta oblastí, týkajících se jak

zobrazení člověka v uměleckém díle, tak lidských vztahů. Jak první, tak i druhé naleží asi k nejsložitějším problémům světa.

Co je pro nás portrétem dnes? Čím jsou pro nás zobrazení blízkých, milovaných? Ve svém textu o fotografii, možná nejosobnější ze svých prací, Rolan Barthes mluví o tom, že cennost fotografie napůl záleží na tom, kdo je na ní zobrazen.³²⁰ Samozřejmě v období renesance nebyly k dispozici takové technické prostředky, které se staly podnětem převratu ve světě zobrazení. Nicméně lze asi oprávněně říct, že nezměněnou zůstala nepřekonatelná, nesnesitelná touha, zakotvená v samotné podstatě člověka – touha po zachycení zobrazení, obrazu.

Čím více přemýšlím o tomto tématu, tím se zdá složitější. Rozsáhlé dějiny obrazu, přesněji řečeno, dějiny příběhů a legend, s obrazem spojených, jsou samotnými dějinami evropské civilizace. Předložená diplomová práce je jenom jednou nejmenší kapkou v tomto bezedném diskurzu.

³²⁰Roland BARTHES, *Camera lucida: komentarij k fotografii*, Moskva, 2011.

Seznam literatury

AIKEMA 2004a – Bernard Jan Hendrik AIKEMA, Venetian painting and sculpture of the Cinquecento and classical culture, in: Mina GREGORI (ed), *In the light of Apollo, 1*, Cinisello Balsamo 2004, s. 507–510.

AIKEMA 2004b – Bernard Jan Hendrik AIKEMA, Giorgione und seine Verbindung zum Norden: Neue Interpretationen zur Vecchia und zur Tempesta, in: Sylvia FERINO-PAGDEN – Giovanna NEPI SCIRE – Bernard Jan Hendrik AIKEMA (edd.), *Giorgione: Mythos und Enigma: eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Gallerie dell'Accademia Venedig*, Milano – Wien 2004, s. 85–103.

ALBERTI 1947 – Leon Battista ALBERTI – F. Topinka, *O malbě a.d. 1435: [Tři knihy] ; O soše a.d. 1464 (Della pittura, della scultura)*, Praha 1947 (Žikešův špalíček o umění. Řada - Výtvarná umění Sv. 4).

ALBERTI 2008 – Leon Battista ALBERTI – M. A. JUSIM (ed.), *Knigi o semje*, Moskva, 2008.

ANDERSON 1979 – Jaynie ANDERSON, The Giorgionesque portrait: From likeness to allegory, in: *Giorgione*, Banca Popolare di Asolo e Montebelluna, Castelfranco Veneto 1979, s. 153–158.

ANDERSON 1997 – Jaynie ANDERSON, *Giorgione: The Painter of "Poetic Brevity"*, Paris – New York, 1997.

ANDERSON 2004 – Jaynie ANDERSON, Bittersweet love: Giorgione's portraits of masculine friendship, *Melbourne Art Journal / publ. annually by the Membership of the Ian Potter Museum of Art, The University of Mepaololbourne*, 2004.

ANDERSON 2006 – Jaynie ANDERSON, Allegories and Mythologies, in: David Alan BROWN – Sylvia FERINO-PAGDEN – Jaynie ANDERSON et al.(edd.), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian painting*, Washington – Vienna 2006, s. 147–188.

ANDERSON 2008 – Jaynie ANDERSON, *The Giorgionesque portrait II: Representations of homosociality, or the importance of friendship, in Renaissance Venice*, in: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 155–173.

ARISTOTELES 1962 – ARISTOTELES – Julie NOVÁKOVÁ – Květoslava KOMÁRKOVÁ (edd.), *Poetica*, Praha 1962.

BAADER 2015 – Hannah BAADER, *Das Selbst im Anderen: Sprachen der Freundschaft und die Kunst des Portraits 1370-1520*, Paderborn 2015.

- BALLARIN 1983** – Alessandro BALLARIN, Giorgione a le Compagnia degli Amici: Il Doppio Ritratto Ludovisi, in: *F. Zeri (ed.) Storia dell'arte italiana Vol. 3 pt. 5*, Turin 1983, 479–541.
- BALLARIN 1994** – Alessandro BALLARIN, *Giorgione: I testi italiani del catalogo della mostra Le siècle de Titien (Parigi, 1993)*, Padova 1994.
- BANZATO 2006** – Davide BANZATO, Mantegna a Padova tra il 1445 e il 1460: La prospettiva restituita, *Art e dossier* 21, 2006, No. 225, s. 6–13.
- BANZATO / PELLEGRINI/SORAGNI 2010** – Davide BANZATO – Franca PELLEGRINI – Ugo SORAGNI (edd.), *Giorgione a Padova: L'enigma del carro*, Milano 2010.
- BAROCCHI 1992** – Paola BAROCCHI, *Il giardino di San Marco: Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, Milano 1992.
- BARTHES 2006** – Roland BARTHES, Smrt autora, in: *Aluze roč. 10, č.3*, 2006, s. 75–77.
- BARTHES 2011** – Roland BARTHES, Camera lucida: komentarij k fotografii, Moskva, 2011.
- BAXANDALL 1992** – Michael BAXANDALL, *Patterns of intention: On the historical explanation of pictures*, New Haven, Conn. [u.a.] 1992.
- BAYER 2008** – Andrea BAYER, *Art and love in Renaissance Italy*, New York 2008.
- BÉGUIN/BOYER/CORDELLIER 1983** – Sylvie BÉGUIN – Jean-Claude BOYER – Dominique CORDELLIER (edd.), *Hommage à Raphaël: Raphaël dans les collections françaises*, Paris 1983.
- BÉGUIN/MENEGAUX 1984** – Sylvie BÉGUIN – Odile MENEGAUX, *Les peintures de Raphael au Louvre*, Paris 1984 (Collection "Albums").
- BELTING 1990** – Hans BELTING, *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.
- BELTRAMINI/ROMANI/GASPAROTTO 2013** – Guido BELTRAMINI – Vittoria ROMANI – Davide GASPAROTTO (edd.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia 2013.
- BEMBO 2002** – Pietro BEMBO – Lidia M. BRAGINA (ed.), Asolanskije besedy, in: Lidia M. BRAGINA (ed.), *Sočiněniya velikich italijancev XVI věka*, Petrohrad, 2002, s. 141–180.
- BERENSON 1916** – Bernard BERENSON, *Venetian painting in America: The fifteenth century*, New York 1916.

- BERENSON 1932** – Bernard BERENSON, *Italian pictures of the renaissance: A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.
- BERNARDINI 1995** – Grazia BERNARDINI (ed.), *Tiziano*, Milano 1995.
- BERTI 1993** – Luciano BERTI, *Pontormo e il suo tempo*, Ponte alle Grazie 1993.
- BERTOLINI 1993** – Lucia BERTOLINI, *De vera amicitia: I testi del primo Certame coronario / edizione critica e commento a cura di Lucia Bertolini*, Modena 1993 (Testi / Istituto di studi rinascimentali, Ferrara).
- BEUZELIN 2009** – Cecile BEUZELIN, Le double portrait de Jacopo Pontormo: Vers une histoire du double portrait d'amitié à la Renaissance, in: *Studiolo* 7, 2009, s. 79–99.
- BIAŁOSTOCKI 1977** – Jan BIAŁOSTOCKI, *Man and the Mirror in Painting: Reality and Transience*. In: *Studies in Honour of Millard Meiss*, New York 1977, s. 61–72.
- BOLZONI / PICH 2008** – Lina BOLZONI – Federica PICH, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma 2008 (Collezione storica).
- BOLZONI 2010** – Lina BOLZONI, *Il cuore di cristallo: Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010 (Saggi / Saggi 914).
- BOLZONI 2013** – Lina BOLZONI, I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma, in: Guido BELTRAMINI – Vittoria ROMANI – Davide GASPAROTTO (edd.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia 2013. s. 210–217.
- BOSWELL 1980** – John BOSWELL, *Christianity, social tolerance, and homosexuality: Gay people in Western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century*, Chicago – London 1980.
- BRACCESI 1954** – Alexandro BRACCESI – Alexander PEROSA (ed.), *Carmina*, Firenze 1954.
- BRAGINA 2002** – Lidia M. BRAGINA (ed.), *Sočiněnija velikich italjancev XVI věka*, Petrohrad, 2002.
- BROWN/FERINO-PAGDEN/ANDERSON 2006** – David Alan BROWN – Sylvia FERINO-PAGDEN – Jaynie ANDERSON et al. (edd.), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian painting*, Washington – Vienna 2006.
- BROWN 2008** – David Alan BROWN, Giorgione's Man in Armor, in: Sylvia PERINO-PAGDEN (ed.) *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 143–154.

BROWN 2011 – Beverly Louise BROWN – *Portraiture at the Courts of Italy* in: Keith Christiansen – Stefan Weppelman (edd.), *The Renaissance portrait: From Donatello to Bellini*, New York 2011, s. 26–47, s.39.

BURCKHARDT 1994 – Jacob Christoph BURCKHARDT, *L'arte italiana del Rinascimento: La pala d'altare il ritratto*, Venezia 1994.

BURCKHARDT 2013 – Jacob Christoph BURCKHARDT – Vladimír ČADSKÝ (ed.), *Kultura renesance v Itálii*, Praha 2013.

BURKE 2004 – Jill BURKE, *Changing patrons: Social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, University Park, Pa. 2004.

CAMPBELL 1990 – Lorne CAMPBELL, *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries*, New Haven – London 1990.

CAMPBELL 2008 – Lorne CAMPBELL, *Renaissance faces: Van Eyck to Titian*, London 2008.

CAMPBELL 2013 – Stephen J. CAMPBELL, Pietro Bembo e il ritratto del Rinascimento, in: Guido BELTRAMINI – Vittoria ROMANI – Davide GASPAROTTO (edd.), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Venezia 2013, s. 158–168.

CASTIGLIONE 1978 – Baldassare CASTIGLIONE – Adolf FELIX (ed.), *Dvořan*, Praha 1978 (Živá díla minulosti Sv. 85).

CECCHI 1986 – Alessandro CECCHI, Profili di amici e committenti, in: *Andrea Del Sarto*, Milano [u.a.] 1986, s. 42–57.

CECCHI/NATALI/SISI 1996 – Alessandro CECCHI – Antonio NATALI – Carlo SISI, *L'officina della maniera: Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494 - 1530*, Venezia 1996.

CELLINI 1958 – Benvenuto CELLINI – Michail LOZINSKIJ (ed.), *Žizň Benvenuto Cellini*, Moskva, 1958.

CERIANA 2007 – Matteo CERIANA, *Tullio Lombardo, scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, Verona 2007.

CHIRICO/GARIBALDI/HENRY 2012 – Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli: ["de ingegno et spirto pelegrino" Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile - 26 agosto 2012]*, Cinisello Balsamo Milano, 2012.

CHRISTIANSEN/WEPPELMANN 2011a – Keith CHRISTIANSEN – Stefan WEPPELMANN (edd.), *Gesichter der Renaissance: Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst: (Bode-Museum, Berlin, 25. 08. 2011 - 18. 03. 2011 ; Metropolitan museum of art, New-York, 19. 12. 2011 - 18. 03. 2012)*, Berlin, 2011.

CHRISTIANSEN/WEPPELMANN 2011b – Keith CHRISTIANSEN – Stefan WEPPELMANN (edd.), *The Renaissance portrait: From Donatello to Bellini*, New York 2011.

CIAPPELLI/RUBIN 2000 – Giovanni CIAPPELLI – Patricia Lee RUBIN (edd.), *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, Cambridge, U.K. 2000.

CICERO 1970 – Marcus Tullius CICERO – Jaroslav Ludvíkovský (ed.), *O povinnostech: Rozprava o třech knihách věnovaná synu Markovi*, Praha 1970 (Antická knihovna Sv. 6).

CICERO 1976 – Marcus Tullius CICERO – Václav BAHNÍK (ed.), *Tuskulské hovory, Caro starší o stáří, Laelius o přátelství*, Praha 1976 (Antická knihovna sv. 32).

CICERO 2009 – Marcus Tullius CICERO – Jan JANOUŠEK – Aleš HAVLÍČEK (ed.), *O věcech veřejných: Latinsko-česky*, Praha 2009 (Knihovna antické tradice sv. 6).

COSTAMAGNA 1994 – Philippe COSTAMAGNA, *Pontormo*, Milano 1994.

CRANSTON 2000 – Jodi CRANSTON, *The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.

CUNNALLY 1994 – John CUNNALLY, Ancient coins as gifts and tokens of friendship during the Renaissance, in: *Journal of the history of collections* 6 (2), Ashmolean Museum, Oxford, 1994, s. 129–144.

DAVIS 2010 – Whitney DAVIS, *Queer beauty: Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York u.a. 2010 (Columbia themes in philosophy, social criticism, and the arts).

DÜSSLER 1949 – Luitpold DÜSSLER, *Giovanni Bellini*, Wien 1949.

ELKINS 1997 – James ELKINS, *The object stares back: On the nature of seeing*, San Diego 1997.

ELLER 2007 – Wolfgang L. ELLER, *Giorgione: Catalogue raisonne mystery unveiled*, Petersberg 2007.

EMMENS 1964 – Jan Ameling EMMENS, *Rembrandt en de regel van de kunst: Rembrandt and the rules of art*, Utrecht 1964.

ENENKEL/PAPY 2006 – Karl A.E ENENKEL – Jan PAPY (edd.), *Petrarch and his readers in the Renaissance*, Leiden 2006 (Intersections: yearbook for early modern studies 6)

FALCIANI/NATALI 2014 – Carlo FALCIANI – Antonio NATALI (edd.), *Pontormo e Rosso Fiorentino, divergenti vie della “maniera”*, Firenze 2014.

FEDI 1996 – Roberto FEDI, La cultura del Pontormo, in: Roberto P. CIARDI – Antonio NATALI (edd.), *Pontormo e Rosso*, Venezia 1996, s. 26–46.

FERINO-PAGDEN/NEPI SCIRÈ/AIKEMA 2004 – Sylvia FERINO-PAGDEN – Giovanna NEPI SCIRÈ – Bernard Jan Hendrik AIKEMA (edd.), *Giorgione: Mythos und Enigma : eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien und der Gallerie dell'Accademia Venedig*, Milano – Wien 2004.

FICINO 1962 – Marsilio FICINO – Nina REVJAKINA (ed.), Kommentarij na Pir Platona, in: Vasilij ZUBOV (ed.) *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*. Moskva, 1962.

FICINO 1995 – Marsilio FICINO, *Sulla vita*, Milano 1995.

FILIPPI/SCHWAETZER/FILIPPI 2012 – Harald SCHWAETZER, *Spiegel der Seele: Reflexionen in Mystik und Malerei*, Münster 2012 (Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte. Reihe B Bd. 3).

FLETCHER 1990 – Jennifer FLETCHER, Harpies, Venus and Giovanni Bellini's classical mirror: Some fifteenth century Venetian painters responses to the antique, in: Gustavo TRAVERSARI (ed.), *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia*, Roma 1990, s. 170–176.

FOUCAULT 1994 – Michel FOUCAULT, „Qu'est-ce qu'un auteur?“, (1969), Dits et Écrits, Gallimard, 1994.

FOUCAULT 1996 – Michel FOUCAULT – Světlana TABAČNIKOVA (ed.), *Volja k istině: po tu storonu znanija, vlasti i seksual'nosti*, Moskva 1996.

FOUCAULT 1999 – Michel FOUCAULT – Čestmír PELIKÁN (ed.), *Dějiny sexuality. I, Vůle k vědě*, Praha 1999.

FRELICK 2016 – Nancy Margaret FRELICK (ed.), *The mirror in medieval and early modern culture: Specular reflections*, 2016 (Cursor mundi).

FREUD 1991 – Sigmund FREUD – Ladislav KRATOCHVÍL (ed.), *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* (Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910), Praha 1991.

- GALIMBERTI 2011** – Carlo Adelio GALIMBERTI, *Mogli, garzoni e amanti: Amore ed erotismo nella vita e nelle opere degli artisti del Cinquecento*, Firenze 2011 (Storie del mondo 7).
- GAMBA 1999** – Fiammetta GAMBA, *Filippino Lippi nella storia della critica*, Firenze 1958.
- GENTILI 1999** – Augusto GENTILI, *Giorgione*, Firenze 1999 (Art dossier 148.1999).
- GHIOTTO/PIGNATTI 1969** – Renato GHIOTTO – Terisio PIGNATTI, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milano 1969.
- GIBBONS 1963** – Felton GIBBONS, New evidence for the birth dates of Gentile and Giovanni Bellini, in: *The Art Bulletin* 45, 1963, s. 54–58.
- GOULD 1984** – Cecil GOULD, Raphael's double portrait in the Louvre: An identification for the second figure, in: *Artibus et historiae* 5, 1984, No. 10, s. 57–60.
- GREGORI 2004** – Mina GREGORI (ed.), *In the light of Apollo, 1*, Cinisello Balsamo 2004.
- GRONAU 1937** – Georg GRONAU, Some Portraits by Titian and Raphael, in: *Art in America* 25 (1937), S. 93–104.
- HANSBAUER 2004** – Severin HANSBAUER, Bernardino Licinios Künstlerfreunde vor dem Spiegel, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, No. 2, s. 263.
- HEINEMANN 1962** – Fritz HEINEMANN, *Giovanni Bellini e i Belliniani*, Venezia 1962. (Saggi e studi di storia dell'arte 6,1).
- HENRY 2012** – Tom HENRY, Gli gettò addosso il suo mantello, in: Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli: ["de ingegno et spirito pelegrino" Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile - 26 agosto 2012]*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s.143–149.
- HERMAN JACOBS 2005** – Fredrika HERMAN JACOBS, *The living image in Renaissance art*, Cambridge 2005.
- HERRMANN-FIORE 1983** – Kristina HERRMANN-FIORE, Due artisti allo specchio: Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi, in: *Storia dell'arte* 47/49, 1983, s. 29–39.
- HOFFMANN/KOPPE 1986** – Volker HOFFMANN – Konrad KOPPE, *Gemäldekatalog: Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg*, Würzburg 1986.

HOPE 2008 – Charles HOPE, Giorgione in Vasari's Vite, in: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 13-75.

HORATIUS 2002 – Quintus Flaccus HORATIUS – Dana SVOBODOVÁ – Eva STEHLÍKOVÁ (edd.), *De arte poetica: O umění básnickém*, Praha 2002.

HUMFREY 2007 – Peter HUMFREY, *Titian: The complete paintings*, Ghent 2007 (The classical art series).

HYATTE 1994 – Reginald HYATTE, *The arts of friendship: The idealization of friendship in medieval and early Renaissance literature*, Leiden 1994 (Brill's studies in intellectual history v.50).

IVANOVA/LEŠČENKO 2008 – Julia IVANOVA — Pavel LEŠČENKO, K istorii evropejskogo klassicizma: klasika kak efekt i strategija, in: *Novoje literaturnoje obozrenije № 6*, 2008. s. 31-49.

JOANNIDES 2000 – Paul JOANNIDES, Giulio Romano in Raphael's Workshop, in: *Quaderni di Palazzo Te*, S 8, 2000, s. 35–45.

JOANNIDES 2010 – Paul JOANNIDES, Titian, Giorgione and the mystery of Paris, in: *Artibus et historiae 31*, 2010, No. 61, s. 99–114.

JOHNSON 2000 – Geraldine A. JOHNSON, Family values: Sculpture and the family in fifteenth-century Florence, In: Giovanni CIAPPELLI – Patricia Lee RUBIN (edd.), *Art, memory, and family in Renaissance Florence*, Cambridge, U.K. 2000. s.215–233.

KELLER 1967 – Harald KELLER, Entstehung und Blütezeit des Freundschaftsbildes, in: *Essays in the history of art 1967*, s.161–173.

KENT/SIMONS 1987 – Francis W. KENT – Patricia SIMONS (edd.), *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, Oxford 1987.

KENT 2009 – Dale KENT, *Friendship, love, and trust in Renaissance Florence*, Cambridge – London, 2009 (The Bernard Berenson lectures on the Italian Renaissance).

KLAPISCH-ZUBER 1985 – Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Women, family, and ritual in Renaissance Italy*, Chicago, 1985.

KLIBANSKY/PANOFKY/SAXL 1979 – Raymond KLIBANSKY – Erwin PANOFKY – Fritz SAXL, *Saturn and melancholy: Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, Liechtenstein 1979.

KOOS 2004 – Marianne KOOS, Identität und Begehren: Bildnisse effeminierter Männlichkeit in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts, in: Mechthild

FEND – Marianne KOOS (edd.), *Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004, s. 53–77.

KOOS 2006a – Marianne KOOS, Amore dolce-amaro: Giorgione und das ideale Knabenbildnis der venezianischen Renaissancemalerei, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 33, 2006, s.113–174.

KOOS 2006b – Marianne KOOS, *Bildnisse des Begehrens: Das lyrische Männerportrait in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts : Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten 2006.

KOOS 2014 – Marianne KOOS, Dosso's ambiguity, in: Jeanette KOHL – Marianne KOOS – Adrian W. B. RANDOLPH (edd.), *Renaissance love: Eros, passion, and friendship in Italian art around 1500*, Berlin – München , 2014,s. 45–66.

KRUSE 2003 – Christiane KRUSE, *Wozu Menschen malen: Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003.

KRYZA-GERSCH 2007 – Claudia KRYZA-GERSCH, "Il poeta cantore e l'amata": Una nuova interpretazione per il doppio ritratto di Vienna come allegoria della musica, in: *Tullio Lombardo: scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, Verona 2007. s. 69–79.

LACAN 2004 – Jacques LACAN – Alexander ČERNOGLAZOV (ed.), *Seminary, kniga XI (1964), Četyre osnovnyje ponjatija psychoanaliza*, Moskva 2004.

LANKHEIT 1952 – Klaus LANKHEIT, *Das Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952 (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. Neue Folge Bd. 1).

LARSSON 2012 – Lars Olof LARSSON, *"...Nur die Stimme fehlt!": Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit*, Kiel 2012.

LEE 1940 – Rensselaer W. LEE, Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting, in: *The art bulletin*, 22.1940, 4, s. 197–269.

LEE 1967 – Rensselaer W. LEE, *Ut Pictura Poesis, The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.

LEONARDO 1994 – LEONARDO DA VINCI – Pavel JEDLIČKA – Karel STIBRAL et al. (edd.), *Úvahy o malířství*, Praha 1994.

LEONARDO 2007 – LEONARDO DA VINCI – H. Anna SUH – Richard MÜLLER (edd.), *Leonardův skicář*, Praha 2007.

LEONARDO 2010a –LEONARDO DA VINCI – Daniela VRÁNOVÁ (ed.), *Deníky*, Praha 2010.

- LEONARDO 2010b** – LEONARDO DA VINCI – A.A. GUBER – V.K. ŠILEJKO – A.M. EFROS (edd.), *Izbrannyje proizvedenija v 2 tomach* (podle akademického vydání 1935), Moskva 2010.
- LETTIERI 2002** – Dan J. LETTIERI, Apostrophe: Poetic figure and visual construct in the circle of Giorgione, in: *Word et image* 18, 2002, s.252–266.
- LIGHTBOWN 1986** – Ronald W. LIGHTBOWN, *Mantegna: With a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Berkeley u.a. 1986.
- LONGHI 1950** – Roberto LONGHI, Proposte per una critica d'arte, *Paragone Arte* 1, 1950, s. 5–19.
- LUCCO 2006** – Mauro LUCCO (ed), *Mantegna a Mantova: 1460 - 1506*, Milano 2006.
- LUCHS 1989** – Alison LUCHS, Tullio Lombardo's Ca' d'Oro relief: A self-portrait with the artist's wife?, in: *The art bulletin Vol. LXXI, N.2*, 1989, s.230–236.
- LUCHS 1995** – Alison LUCHS, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490 - 1530*, Cambridge 1995.
- LUCHS 2009** – Alison LUCHS, *Tullio Lombardo and Venetian High Renaissance sculpture*, Washington – New Haven 2009.
- LYTLE 1987** – Guy Fitch LYTLE, Friendship and patronage in Renaissance Europe, in: Francis W. KENT – Patricia SIMONS (edd.), *Patronage, art, and society in Renaissance Italy*, Oxford 1987, s. 47–61.
- MAGGI 2005** – Armando MAGGI, On Kissing and Sighing, in: Beert C. VERSTRAETE – Vernon PROVENCAL, *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the*, *Journal of Homosexuality* 49, New York 2005, 3-4, s. 315–339.
- MANCINI 2012** – Francesco Federico MANCINI, Una tegola per la critica, in: Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli: ["de ingegno et spirito pelegrino" Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, Orvieto, Museo dell'Opera del Duomo, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 21 aprile - 26 agosto 2012]*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s. 39–45.
- MANN/SYSON 1998** – Nicholas MANN – Luke SYSON (edd.), *The image of the individual: Portraits in the Renaissance*, London 1998.
- MANSON & WOODS 1983** – MANSON & WOODS. Christie, *Old master pictures* 1983, London. (14.10.1983, Taormina 2741)

- MCCALL/VALENTINER 1939** – George Henry MCCALL – Wilhelm Reinhold VALENTINER, *Masterpieces of art, New York World's Fair, May to October, 1939: Catalogue of European paintings and sculpture from 1300-1800*, New York 1939.
- MICHIEL 1884** – Marcantonio MICHIEL – Jacopo MORELLI – Gustavo FRIZZONI (edd.), *Notizia d'opere di disegno*, Bologna 1884.
- McKILLOP 1974** – Susan McKILLOP, *Franciabigio*, Berkeley u.a. 1974 (California studies in the history of art / California studies in the history of art 16).
- MOFFITT 1994/1995** – John F. MOFFITT, "Puer et senex" in didactic "contrapositum": Two rhetorical contexts for Leonardo's grotesque heads, in: *Achademia Leonardi Vinci* 7, 1994 (1995), s. 124–128.
- MYERS 2016** – Jeffrey Rayner MYERS, The Secular Conversation of Giorgione? Giovanni Borgherini and His Tutor, in: *Source: Notes in the History of Art* 36, 2016, No. 1, s. 16–26.
- NATALI/CECCHI 1989** – Antonio NATALI – Alessandro CECCHI, *Andrea Del Sarto: Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989 (I gigli dell'arte / gigli dell'arte 6).
- NEPI SCIRÈ/MARANI 1992** – Giovanna NEPI SCIRÈ – Pietro C. MARANI (edd.), *Leonardo & Venezia*, Milano 1992.
- PALLUCCHINI/ROSSI 1983** – Rodolfo PALLUCCHINI – Francesco ROSSI, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983 (Monumenta Bergomensia 63).
- PANOFSKY 2014** – Erwin PANOFSKY – Radana MIŠUSTINOVÁ, *Idea: Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014.
- PAPY 2011** – Jan PAPY, Petrarch's „Inner Eye“ in the Familiarium libri XXIV, in: ENENKEL K. – MELION W. (Edd.), *Meditatio – Refashioning the Self: Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden–Boston 2011, s. 45–68.
- PEDRETTI 1998** – Carlo PEDRETTI, *Leonardo: Il ritratto*, Firenze 1998 (Art dossier / Art dossier 138.1998).
- PEROSA 1942** – Alessandro PEROSA, Un' opera sconosciuta di Filippino Lippi nella testimonianza di un poeta umanista: (appunti d'archivio), in: *Rivista d'arte* 24, 1942, s. 193–199.
- PETRARCA 1982** – Francesco PETRARCA – Vladimir V. BIBICHIN (ed.) *Estetičeskije fragmenty*, Moskva 1982.

PETRARCA 2004 – Francesco PETRARCA – Jiří ŠPIČKA – Richard PSÍK (edd.), *Mé tajemství: O tajném střetu mých myšlenek = Secretum meum : de secreto conflictu curarum mearum*, Praha 2004 (Knihovna renesančního myšlení 1).

PFISTERER 2006 – Ulrich PFISTERER, Freundschaftsbilder - Liebesbilder: Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance, in: Sibylle APPUHN-RADTKE – Esther P. WIPFLER (edd.) *Freundschaft*, München 2006, s. 239–259.

PFISTERER 2008 – Ulrich PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder, Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

PFISTERER 2014 – Ulrich PFISTERER, Mirrors of love and creativity around 1500, in: Jeanette KOHL – Marianne KOOS – Adrian W. B. RANDOLPH (edd.), *Renaissance love: Eros, passion, and friendship in Italian art around 1500*, Berlin – München, 2014 (Italienische Forschungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz - Max-Planck-Institut, I Mandorli Band 19) s. 185–194.

PICH 2007 – Federica PICH, Il ritratto letterario nel Cinquecento: Ipotesi e prospettive per una tipologia, in: Aldo GALLI – Chiara PICCININI – Massimiliano ROSSI (edd.) *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Firenze 2007, s. 137–168. 6

PICH 2010 – Federica PICH, *I poeti davanti al ritratto: Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010 (Morgana 14).

PLINIUS 1941 – Gaius PLINIUS Secundus – Václav PRACH (ed.), *O umění a umělcích*, Praha 1941 (Antická knihovna Sv. 7).

POIRIER 1996 – Guy POIRIER, *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1996.

POZZOLO 1998 – Enrico Maria Dal POZZOLO – *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco: L'opera completa*, Milano 1998.

POZZOLO/PUPPI 2009 – Enrico Maria Dal POZZOLO – Lionello PUPPI (edd.), *Giorgione: Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010*, Milano 2009.

PREIMESBERGER/BAADER/SUTHOR 1999 – Rudolf PREIMESBERGER – Rudolf BAADER – Nicola SUTHOR et al. (edd.), *Porträt*, Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren Bd. 2).

- PUTNA 2013** – Martin C. PUTNA a kol., *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha 2013.
- QUONDAM 1995** – Amedeo QUONDAM, Sull'orlo della bella fontana: Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento, in: Maria Grazia BERNARDINI (ed.), *Tiziano*, Milano 1995, s. 65–81.
- REED 2011** – Christopher REED, *Art and homosexuality: A history of ideas*, New York – Oxford 2011.
- RITOÓK-SZALAY 2011** – Ágnes RITOÓK-SZALAY, Andrea Mantegna e Giano Pannonio, in: Peter FARBAKY – Louis A. WALDMAN (edd.) *Italy & Hungary, humanism and the art in the early Renaissance*, Milano 2011, s.151–172.
- ROBERTSON 1954** – Giles ROBERTSON, *Vincenzo Catena*, Edinburgh 1954.
- ROCKE 1996** – Michael ROCKE, *Forbidden friendships: Homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, New York – Oxford 1996 (Studies in the history of sexuality).
- RUBIN/WRIGHT/PENNY 1999** – Patricia Lee RUBIN – Alison WRIGHT – Nicholas PENNY (edd.), *Renaissance Florence: The art of the 1470s*, London 1999.
- SALUTATI 1891** – Coluccio SALUTATI, Ad Ercolano da Perugia, in: Coluccio SALUTATI – Francesco NOVATI (ed.), *Epistolario di Coluccio Salutati*, Roma 1891 (Fonti per la storia d'Italia n.15–18) s. 59–61.
- SALUTATI 1985** – Coluccio SALUTATI – Lidia M. BRAGINA (ed.), Dopis 14. června 1404, in: Lidia M. BRAGINA (ed.), *Sočinenija italianských gumanistov epochy Vozrožděniya (XV věk)*, Moskva, 1985, s. 42-48.
- SASLOW 1986** – James M. SASLOW, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in art and society*, New Haven – London 1986.
- SASLOW 1999** – James M. SASLOW, *Pictures and passions: A history of homosexuality in the visual arts*, New York – London 1999.
- SAVICKÝ 1998** – Nikolaj SAVICKÝ, *Záludnosti zrcadlení v dějinách*, Praha 1998.
- SETTIS 2008** – Salvatore SETTIS, Esercizi di stile: Una Vecchia e un Bambino, in: Sylvia Perino-Pagden (ed.) *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 39–54.
- SCHULZ 2014** – Anne Markham SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, Turnhout, 2014 (Vistas : new scholarship on sculpture 1250 – 1780, 1).
- SHEARMAN 1992** – John K. G. SHEARMAN, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.

- SIMONS 1992** – Patricia SIMONS, Women in frames: The gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture, in: Norma BROUDE – Mary D. GARRARD (edd.) *The expanding discourse*, Boulder [u.a.] 1992, s. 38–57.
- SIMONS 1997** – Patricia SIMONS, Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture, in: Joanna WOODALL (ed.) *Portraiture*, Manchester 1997, s. 29–51.
- SIMONS 2011** – Patricia SIMONS, *The sex of men in premodern Europe: A cultural history* / Patricia Simons, Cambridge 2011 (Cambridge social and cultural histories).
- SPIAZZI/FASSINA/MAGANI 2009** – Anna Maria SPIAZZI – Marco FASSINA – Fabrizio MAGANI (edd.), *La Cappella Ovetari: Artisti, tecniche, materiali*, Milano 2009.
- STERLIGOV/WORONOWA 2003** – Andrej STERLIGOV – Tamara WORONOWA, *Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts*, London 2003.
- STREHLKE/CROPPER 2004** – Carl Brandon STREHLKE – Elizabeth CROPPER, *Pontormo, Bronzino, and the Medici: The transformation of the Renaissance portrait in Florence*, Philadelphia 2004.
- TEMPESTINI 1999** – Anchise TEMPESTINI, *Giovanni Bellini*, New York – London 1999.
- TREXLER 1980** – Richard C. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence*, New York u.a. 1980 (Studies in social discontinuity).
- TONZAR 2014** – Barbara TONZAR, Le origini della letteratura italiana e la poesia medievale in: Jiří ŠPIČKA (ed.), *Letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento: Italská literatura středověku a renesance*, Olomouc 2014, s. 24–33. 7
- TURNER 1996** – Jane TURNER, *The dictionary of art in thirty-four volumes*, New York 1996.
- VASARI 1998** – Giorgio VASARI – Jan VLADISLAV (ed.), *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*, Praha 1998.
- VASARI 2008** – Giorgio VASARI – A. I. GABRIČEVSKIJ – A.I. VENEDIKTOV (edd.), *Žizněopisanija naibolee znamenitych živopistcev, vajatelej i zodčich, polnoje izdanije v odnom tomě*, Moskva 2008.
- VECCHI 1996** – Pierluigi de VECCHI, Raffaello e il ritratto "di naturale", in: Alfio del SERRA (ed.), *Raffaello e il ritratto di Papa Leone*, Cinisello Balsamo 1996, s. 9–49.
- VENTURI 1884** – Adolfo VENTURI, I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara, in: *Rivista storica italiana*, 1884, s. 591–631.

- VENTURI 1922** – Lionello VENTURI, La critica d'arte e Francesco Petrarca, in: *L'arte* 25, 1922, s. 238–244.
- VERINO 1998** – Ugolino VERINO – Francesco BAUSI, *Epigrammi*, Messina 1998 (Studi e testi n. s. 6).
- VERTOVA 1980** – Luisa VERTOVA, Bernardino Licinio, in: *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Cinquecento, vol. I.*, Bergamo, 1980.
- VOLPE/LUCCO 1980** – Carlo VOLPE – Mauro LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, 1980.
- WETHEY 1971** – Harold E. WETHEY, *The Paintings of Titian. II. The Portraits*, London 1971.
- WOODALL 1997** – Joanna WOODALL (ed.), *Portraiture: Facing the subject*, Manchester 1997 (Critical introductions to art).
- WOODALL 2008** – Dena Marie WOODALL, *Sharing space - double portraiture in Renaissance Italy*, Ann Arbor, Mich. 2008.
- ZAMBRANO/NELSON 2004** – Patrizia ZAMBRANO – Jonathan K. NELSON, *Filippino Lippi*, Milano 2004.
- ZINGARELLI 1999** – Nicola ZINGARELLI – Miro DOGLIOTTI – Luigi ROSIELLO (edd.), *Lo Zingarelli 2000: Vocabolario della lingua italiana*, Bologna 1999.
- ZÖLLNER 2005** – Frank ZÖLLNER, The motions of the mind in Renaissance portraits: The spiritual dimension of portraiture, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 22, 2005, s.23–40.

Seznam použitých pramenů

Leon Battista ALBERTI, *De Pictura*: <http://www.filosofico.net/albertidepictura.htm>
(vyhledáno 04.04.2017).

Andrea ALCIATO, *Emblematum liber*, Venezia 1546, Emblem číslo CCVII „Malus medica“: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/facsimile.php?emb=A46a040>
(vyhledáno 04.04.2017).

Dante ALIGHIERI – Jaroslav VRCHLICKÝ (ed.) *Božská komedie*, Praha 2011:
http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/62/16/70/bozska_komedie.pdf (vyhledáno
04.04.2017).

Decimus Magnus AUSONIUS – Hugh G. EVELYN-WHITE (ed.), *Epigrammata Ausonii de diversis rebus*, Harvard University Press. London; Cambridge, Massachusetts 1921.
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0612%3Asection%3D32> (vyhledáno 04.04.2017).

Bernardino BARBADORO, *Enciclopedia Italiana* (1933):
[http://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gonfaloniere_(Enciclopedia-Italiana)/) (vyhledáno
04.04.2017).

Pietro BEMBO, *Asolani*, Venezia 1530: <https://it.wikisource.org/wiki/Asolani>
(vyhledáno 04.04.2017).

Giovanni BOCACCIO, *Corbaccio* v ruském překladu N. M. Farfelové: *Giovanni Boccaccio Voron ili Labyrint ljubvi*, Moskva, 1975:
<http://boccaccio.rhga.ru/upload/iblock/35d/%D0%92%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%BD.pdf> (vyhledáno 31.03.2017).

Baltassarre CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, 1528:
https://it.wikisource.org/wiki/Il_libro_del_Cortegiano (vyhledáno 26.03.2017).

Giovanni Battista CAVALCASELLE – **Joseph A. CROWE**, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, Firenze 1891:
<https://archive.org/details/raffaellolasuavi01crow> (vyhledáno 04.04.2017).

Codex Vindobonensis Palatinum, Cod. 111, fol. 297.
<http://cdm.csbsju.edu/cdm/singleitem/collection/HMMLClrMicr/id/21826/rec/1>
(vyhledáno 31.03.2017).

Karl A.E ENENKEL – Jan PAPY (edd.), *Petrarch and his readers in the Renaissance*, Leiden 2006 (Intersections: yearbook for early modern studies 6):

<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=202785> (vyhledáno 04.04.2017).

Marsilio FICINO – Giuseppe RENSI (ed.), *Sopra Lo Amore ovvero Convito Di Platone*, 1914:

<https://archive.org/details/MarsilioFicinoSopraLoAmoreovveroConvitoDiPlatoneCarabbaEditore1914> (vyhledáno 04.04.2017).

Robert A. GAHL, Tempo narrativo nell'Annunziata dell'Antonello da Messina, Jr. *Poetica e Cristianesimo, Convegno della Facoltà di Comunicazione Sociale, Pontificia Università della Santa Croce, Aprile 28, 2003*:

<http://www.edscuola.it/archivio/interlinea/annunziata> (vyhledáno 04.04.2017).

Giovanni Battista GELLI, *Sopra Que' due Sonetti del Petrarca che Lodano il ritratto Della Sua M. Laura, 1549*, Google Books:

https://books.google.cz/books?id=vTJeAAAACAAJ&dq=Giovanni+Battista+Gelli+due+sonetti&hl=ru&source=gb_s_navlinks_s (vyhledáno: 25.03.2017).

Donato GIANOTTI, *Libro de la republica de vinitiani composto per Donato Giannotti*, Venezia 1540: https://archive.org/details/bub_gb_6ZPd4fIrhv8C (vyhledáno 04.04.2017).

Iconography of dedications, „I margini del libro“:

<http://www.margini.unibas.ch/web/en/content/ikonDerWidmung.html> (vyhledáno 04.04.2017).

Inventario 1890, Polo Museale Fiorentino:

<http://www.polomuseale.firenze.it/inv1890/registro.asp?inv=469> (vyhledáno 28.03.2017).

Andrew LANG, *Books and Bookmen*, New York, 1886.

<https://archive.org/details/booksandbookmen01langgoog> (vyhledáno 04.04.2017).

Giacomo da LENTINI, *Meravigliosamente*:

<http://letteritaliana.weebly.com/meravigliosamente.html> (vyhledáno 04.04.2017).

Giovanni Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, 1584 Cap. L. a LI. *Compositione di ritrarre dal naturale a Compositione*

de' ritratti naturali per arte (430–444) Google Books:

https://books.google.cz/books?id=f69edsALxhgC&hl=ru&source=gb_s_navlinks_s

(vyhledáno 26.03.2017).

Medail se zobrazením Galeotto Marzio da Narni:

<http://mek.oszk.hu/01900/01918/html/index1409.html> (vyhledáno 31.03.2017).

Erica MILBURN (ed.), *Luigi Tansillo and Lyric Poetry in Sixteenth-century Naples*, 2003, 57, s. 101: Google Books:

<https://books.google.ru/books?id=YctjrIxH8v4C&lpg=PP1&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q&f=false> (vyhledáno 26.03.2017).

Fulvio Pellegrino MORATO, *Trattato del significato de' colori*, Venezia 1545

https://archive.org/details/gri_33125009487592 (vyhledáno 04.04.2017).

Eugène MÜNTZ – Émile MOLINIER (ed) *Le château de Fontainebleau au xvie siècle*,

Paris 1886: <https://archive.org/stream/lechateaudfont00moligoog#page/n21/mode/2up>

(vyhledáno 04.04.2017).

National Gallery of Art, Washington:

<https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41584.html#history>

(vyhledáno 26.03.2017).

Andrea NAVAGERO, *Il viaggio in Spagna ed in Francia*, Venezia 1563. Přístupné na

stránkách francouzské Národní knihovny (Bibliothèque nationale de France):

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134878x> (vyhledáno 04.04.2017).

Coronato OCCOLTI, *Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Canedolo*, Parma,

1568: https://archive.org/details/bub_gb_KpIfS_EWrFwC (vyhledáno 04.04.2017).

Gabriele PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, 1582:

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf (vyhledáno 26.03.2017).

Johann David PASSAVANT – Jules LUNTESCHÜTZ – Paul LACROIX, *Raphael d'Urbain*

et son père Giovanni Santi, Paris 1860. Vydání 1891:

<https://archive.org/details/raffaellodurbin02guasgoog> (vyhledáno 04.04.2017).

Francesco PETRARCA, *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*:

[https://it.wikisource.org/wiki/Canzoniere_\(Rerum_vulgarium_fragmenta\)](https://it.wikisource.org/wiki/Canzoniere_(Rerum_vulgarium_fragmenta)) (vyhledáno

04.04.2017).

Paolo PINO, *Dialogo della pittura*, 1548:

https://archive.org/stream/bub_gb_TcEz4bx5q3UC#page/n53/mode/2up (vyhledáno 04.04.2017).

Cesare RIPA, *Iconologia*, Siena 1613, Google Books:

https://books.google.ru/books/about/Iconologia.html?id=kKVGAAAAcAAJ&redir_esc=y (vyhledáno 04.04.2017).

Francesco SANSOVINO, *Descrizione di Venetia*, 1581 (první vydání 1561):

<https://archive.org/details/venetiacittanobi00sans> (vyhledáno 04.04.2017).

Bernardino TELESIO, *De colorum generatione*, Napoli, 1570, Google Books:

<https://books.google.cz/books?id=GSgtP8GpR7MC&hl=ru&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> (vyhledáno 29.03.2017).

Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze, 1568, Přístupné na Google Books:

https://books.google.cz/books?id=ldkgTr8sWMkC&dq=inauthor:%22Giorgio+Vasari%22&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (vyhledáno 28.03.2017).

Giorgio VASARI, La vita di Domenico Puligo:

[https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_\(1568\)/Domenico_Puligo](https://it.wikisource.org/wiki/Le_vite_de%27_pi%C3%B9_eccellenti_pittori,_scultori_e_architettori_(1568)/Domenico_Puligo) (vyhledáno 04.04.2017).

Cesare VECELLIO, *De gli habiti antichi, et moderni di diverse parti del mondo*, 1664:

<https://archive.org/details/habitiantichi00vece> (vyhledáno 04.04.2017)

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Venezia, 1612:

http://vocabolario.sns.it/html/_s_index2.html (vyhledáno 26.03.2017).

Seznam vyobrazení

1. Andrea Mantegna: *Umučení a přenesení těla sv. Kryštofa*, 1454-1547, Freska, Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani. Padova. Foto: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/m/mantegna/biograph.html> [Vyhledáno 08.07.2017]
2. Jacopo Bellini: *kresba z albu v Louvru, fol. 44.* (detail), kol. 1440, Louvre. Reprodukce: Alison LUCHS, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490 - 1530*, Cambridge 1995, s. 252, fig. 94.
3. Náhrobní portrét z via Apia: *Publius Aiedius Amphio a jeho manželka Aiedia Fausta*, mramor, 64,5 x 102 x 24, třetí čtvrt' 1. st.př.n.l., Inv. SK 840, Pergamonmuseum, Berlín. Foto: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=699318&viewType=detailView> [Vyhledáno 08.07.2017]
4. *Tzv. Dogmatický sarkofág*, mramor, 131 cm, kol. 320-340, Inv. 31427, Museo Pio Cristiano, Vatikán Foto: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dogmatico.html> [Vyhledáno 08.07.2017]
5. *Tzv. Sarkofág dvou bratrů*, mramor, kol. 325-350, Inv. 31427, Museo Pio Cristiano, Vatikán, Foto: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-cristiano/sarcofagi-a-doppio-registro/sarcofago-dei-due-fratelli.html> [Vyhledáno 08.07.2017]
6. Giovanni Cariani (připisováno) nebo Vittore Belliniano (připisováno), *Portrét dvou mladíků*, počátek 16. století, olej na dřevě (?) 45x63, Inv. 101, Louvre. Foto: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=13775 [Vyhledáno 08.07.2017]
7. Vittore Belliniano (?) (připisováno), *Portrét dvou mladíků*, kol. 1515, 45.7 × 63.2 cm, olej na plátně, Inv. 44.553, The Museum of Fine Arts, Houston. Foto: <https://www.mfah.org/art/detail/46256?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fculture%3DMoche%257CItalian%26onView%3DTrue%26sort%3Dartist> [Vyhledáno 08.07.2017]

8. Bernardino Licinio: *Alegorie lásky*, kol. 1520, olej na plátně, 102x86 cm, soukromá sbírka (Collezione Koelliker), Milan. Foto: <http://www.stilearte.it/wp-content/uploads/2014/10/bernardino-licino.jpg> [Vyhledáno 08.07.2017]
9. Tullio Lombardo: *Portrét páru*, mramor, 47x50 cm, Galleria Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky. Reprodukce: Anne Markham SCHULZ, *The sculpture of Tullio Lombardo*, Turnhout, 2014, fig. 196.
10. Tullio Lombardo: *Bakchus a Ariadna*, kol. 1505-1510, mramor, 56x71.5 cm, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce: Alison LUCHS, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490 - 1530*, Cambridge 1995, s. 260, fig. 101.
11. *Hypnerotomachia Poliphili*, – ilustrace s náhrobkem *Sertullia a Rancilii*, 1499, fol. r. 3r, Benátky. Reprodukce: Alison LUCHS, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490 - 1530*, Cambridge 1995, s. 252, fig. 81.
12. Pietro Lombardo (dílno): *Reliéf s profily starého a mladého muže*, 1495-1500, mramor, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Reprodukce: Alison LUCHS, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490 - 1530*, Cambridge 1995., s.273, fig. 127.
13. Leonardo da Vinci: *Stařec a mládenec v profilu*, kol. 1495, kresba červenou tužkou na bílém papíru, 208x150 mm, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv.: 423E, Florencie. Reprodukce: Giovanna NEPI SCIRÈ – Pietro C. MARANI (edd.), *Leonardo & Venezia*, Milano 1992, s. 384.
14. Fra Angelico: *Poslední soud, detail se scénou v rajské zahradě*, kol. 1431, olej na dřevě, 105x210 cm, Museo Nazionale di San Marco, Inv.: 1890, n. 8505, Florencie. Foto: http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=en&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=F&id=29923&titolo=Brogi+-+Firenze+-+Museo+di+S.+Marco+-+Particolare+del+Giudizio+universale%3B+Beato+Angelico+-+particolare [Vyhledáno 08.07.2017]
15. Andrea Mantegna (dílno): *Šalomounův soud (fragment)*, kol. 1500, grisaille na plátně, 466x370 mm, Cabinet des dessins, Fond des dessins et miniatures, Inv.: 5068,

Louvre, Paříž. Foto: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/7527-Le-jugement-de-Salomon-max> [Vyhledáno 08.07.2017]

16. Tzv. *Cammeo Ptolemaico*, 3. st. Př.n.l., kamej, 116x115 mm., Antikensammlung, Kunsthistorisches Museum, Inv.: ANSA IXa 81, Vídeň, Foto: <https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/ptolemaic-cameo/PwGZpm8KmoUqDg> [Vyhledáno 08.07.2017]

17. Tzv. *Čtyři Tetrarchové*, poč. 4. st., červený porfyr, 130 cm, Piazza San Marco, jižní fasáda kostela San Marco, Benátky. Foto: <http://static.panoramio.com/photos/large/66490701.jpg> [Vyhledáno 08.07.2017]

18. *Ilumunace v rukopisu: Lelius (vlevo), Ennius a Scaevola (v centru), Cicero, píšíci traktát O přátelství (vpravo)*, Formulae honestae vitae, O stáří, O přátelství (Cicero), francouzský rukopis pol. 15. st., Martin z Bragy (Pseudo-Seneca), Fr.F.v.III,1. Bl. 61.r.: Reprodukce: Andrej STERLIGOV – Tamara WORONOWA, *Westeuropäische Buchmalerei des 8. bis 16. Jahrhunderts*, London 2003, s.138, fig. 192.

19. Bartolomeo di Giovanni Corradini zv. Fra Carnevale: *Uvedení Panny Marie do chrámu, fragment* kol. 1465, olej a tempera na dřevě, 146.4 x 96.5 cm, Museum of Fine Arts, Museum Council Gallery, Inv.: 37.108, Boston. Foto: <http://www.mfa.org/collections/object/presentation-of-the-virgin-in-the-temple-32587> [Vyhledáno 08.07.2017]

20. *Portrét Jana Pannonia v rukopisu Jana Vitéza, tzv. Plautus-kódex*, Ferrara, c.1465, Comoediae 20, Cod. 111 Han., Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3b/Portrait_de_Janus_Pannoni.jpg/1200px-Portrait_de_Janus_Pannonius.jpg [Vyhledáno 08.07.2017]

21. Andrea Mantegna: *Portrét muže (Janus Pannonius?)*, kol.1460-1470 tempera na dřevě, 24.2x19 cm, National Gallery of Art, Inv.: 1952.2.5, Washington DC. Foto: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41584.html> [Vyhledáno 08.07.2017]

22. Francesco d'Antonio del Chierico (nebo Francesco di Giorgio Martini) (přip.): *vévoda Federico da Montefeltro spolu se svým humanistou (Cristoforo Landino?)*, 1472-73, Cristoforo Landino: Disputationes camaldulenses, Urb. Lat. 508, Biblioteca

Apostolica, Vatikán. Foto: http://www.wga.hu/html_m/f/franceso/05/4landino.html
[Vyhledáno 08.07.2017]

23. Francesco di Giorgio Martini (připsáno): *Reliéf s portrétem Federico da Montefeltro s Ottaviano Ubaldini*, 50x110, kamenná luneta, Palazzo Daccale di Urbino, Inv. 1190S93, Urbino. Foto: <http://www.roccaubaldinesca.it/?p=75> [Vyhledáno 08.07.2017]

24. Zanobi Strozzi nebo Masaccio (okruh): *Portrét Giovanni di Bicci de' Medici (?) (rozdělený portrét)*, olej na dřevě, 58.5x74.6 cm, Museo di Palazzo Davanzati, Inv: 1890, n. 469, Florencie. Foto: <http://www.uffizi.firenze.it/catalogo/scheda.asp>
[Vyhledáno 08.07.2017]

25. Filippino Lippi: *Filippino Lippi a Piero del Pugliese*, kol. 1486, 55x75 cm, olej a tempera na dřevě, Denver Art Museum, Denver, Inv. E-it-18-XV-390 (1955.88), Foto: <http://denverartmuseum.org/object/1955.88> [Vyhledáno 08.07.2017]

26. Filippino Lippi: *Zjevení Panny Marie sv. Bernardu z Clairvaux, (tzv. Pala della Badia Fiorentina)* 210x195, olej na dřevě, kol. 1482-1486, N. Cat. 00120071, Badia Fiorentina, Florencie. Foto: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lippi/flippino/2/2appari.html> [Vyhledáno 08.07.2017]

27. Masaccio: *Vzkříšení syna Teofila*, 1426-27, Freska, 230 x 598 cm, Cappella Brancacci, kostel Santa Maria del Carmine, Florencie. Foto: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/lippi/flippino/2/2appari.html> [Vyhledáno 08.07.2017]

28. Luca Signorelli: *Luca Signorelli a Niccolò d'Angeli Franchi*, kol. 1504, 32x40 cm, freska na keramické tabule, Museo dell'Opera del Orvieto, Orvieto. Reprodukce: Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s. 282.

29. Luca Signorelli: *Luca Signorelli a Niccolò d'Angeli Franchi, (zadní strana s nápisem)*, Museo dell'Opera del Orvieto, Orvieto. Reprodukce: Fabio de CHIRICO – Vittoria GARIBALDI – Tom HENRY et al. (edd.), *Luca Signorelli*, Cinisello Balsamo Milano, 2012, s.283.

30. Luca Signorelli: *Kázání a skutky Antikrista v kapli San Brizio, autoportrét Lucy Signorelli*, kol 1499-1502, 700 cm, Cappella San Brizio, Duomo, Orvieto. Foto: http://www.wga.hu/html_m/s/signorel/brizio/1/1antich1.html [Vyhledáno 08.07.2017]

31. Leonardo da Vinci: *Codice Atlantico, f. 635 r*, 1508-1510, Biblioteca Ambrosiana, Milan. Reprodukce: Carlo PEDRETTI, *Leonardo: Il ritratto*, Firenze 1998 s. 40
32. Giovanni da Cavino: *Portrét Giovanni da Cavino s Alessandro Bastiano*, medaile, 36mm. kol. 1538, Galleria G. Franchetti alla Ca' d'Oro, Benátky. Foto:
https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_da_Cavino#/media/File:Giovanni_da_cavino,_al_essandro_bastiano_e_giovanni_da_cavino,_1538.JPG [Vyhledáno 08.07.2017]
33. *Marcus Aurelius a Lucius Verus*, kol. 166., kamej, achát-onyx, 2,8 x 4 cm, Médailles et Antiques de la Bibliothèque nationale de France, Inv.: Camée.294., Paříž. Foto:
http://medaillesetantiques.bnf.fr/ws/catalogue/app/collection/record/1092?vc=ePkH4LF7lZbLjcMwDERbEdLAmhySInvYLvaUc5D-8xQgQYCe9jCwxXka2oL8-f48Xf6zK36-F-Zj8d8PhZ-2_HSkIb5UzWmgRIVORK3BGqyF8Bu_8Ru_tz8rkvHADdzADdzAza7DTS8dBzJEr0MoUKJC55Id5FA3fNtHfMM3fNs-GTZLT06T43AO53BezN3zdx3WYR1WjAUnOMGJPJEnfOEHWQETMAETMAETMAFDpnbmvq7Ey6QHLPerpE-SUTAFUzAFU8yvWmmv187v_e96vz3_fV577QFhy23K [Vyhledáno 08.07.2017]
34. Florentský rytec: *Busty dvou vojáků (Romulus a Rém?)*, konec 15. století, gravírování, 10.2x16.7 cm, Bibliothèque Nationale de France, Inv.: Hind A.I.57.), Paříž. Reprodukce: Patricia Lee RUBIN – Alison WRIGHT – Nicholas PENNY (edd.), *Renaissance Florence: The art of the 1470s*, London 1999. s. 283
35. Raffaello Santi: *Agostino Beazzano a Andrea Navagero*, 1516, olej na plátně, 74x107 cm, Galleria Doria Pamphilj, Inv. FC 130, Řím. Foto:
<http://www.doriapamphilj.it/roma/i-capolavori-doria-pamphilj/raffaello-sanzio/> [Vyhledáno 08.07.2017]
36. Vincenzo di Biagio Catena (připsáno): *Portrét dvou Benátčanů*, olej na dřevě, 63x98, The National Gallery of Ireland, Inv.: NGI.100, Dublin. Foto:
<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/23/portrait-of-two-venetian-gentlemen> [Vyhledáno 08.07.2017]

37. Sebastiano Luciani, zv. del Piombo (připsáno): **Portrét dvou mužů (Obrechst a Verdelot?)** Olej na plátně, 87x102, Berlin (zničeno 1945). Reprodukce: Carlo VOLPE – Mauro LUCCO, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano, 1980, kat. heslo 202.
38. Sebastiano Luciani, zv. del Piombo: **Ferry Carondelet s tajemníkem**, kol. 1510-1512, olej na plátně, 112.5 x 87 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv. no. 369 (1934.20) Madrid. Foto: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/piombo-sebastiano/portrait-ferry-carondelet-his-secretaries> [Vyhledáno 08.07.2017]
39. Tiziano Vecellio: **Kardinál Georges d'Armagnac se svým tajemníkem Guillaumem. Philandrierem**, 1536-1538, olej na plátně, 104.0cm X 114.0cm, Louvre, Paříž. Foto: <https://www.wikiart.org/en/titian/french-cardinal-georges-d-armagnac-and-his-secretary-g-philandrier> [Vyhledáno 08.07.2017]
40. Giorgione da Castelfranco (přip.): **Portrét mladíka s bigarádii v ruce a sluhou (?) v pozadí**, kol. 1502-1509, olej na plátně, 80 x 68 cm, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Řím. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Giorgione_100.jpg [Vyhledáno 08.07.2017]
41. Giorgione da Castelfranco, okruh: **Giovanni Borgherini se svým učitelem**, kol. 1504 (?), olej na plátně, 47x60.7 cm, National Gallery of Art, Inv.: 1974.87.1, Washington DC. Foto: <https://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.54757.html> [Vyhledáno 08.07.2017]
42. Giorgione da Castelfranco, okruh: **Giovanni Borgherini se svým učitelem, přemalby v X-Ray snímku**, kol. 1504 (?), olej na plátně, 47x60.7 cm, National Gallery of Art, Inv.: 1974.87.1, Washington DC. Reprodukce: Sylvia FERINO-PAGDEN (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 158, fig. 3.
43. Giorgione da Castelfranco a dílna: **tzv. Fregio di Castelfranco (Vlys se symboly svobodných a manuálních umění)** kol. 1502-1503, affresco, 77 x 1588 cm, Museo Casa Giorgione, Casa Marta (Casa Pellizari), Castelfranco Veneto. Foto: <http://www.museocasagiorgione.it/index.php?area=1&menu=18&page=723> [Vyhledáno 08.07.2017]

44. Raffaello Santi: *Autoportrét s přítelem*, 1518-1520, olej na plátně, 99 x 83 cm, Louvre, Inv. 614, Paříž. Reprodukce: Sylvie BÉGUIN – Odile MENEGAUX, *Les peintures de Raphael au Louvre*, Paris 1984, s.39.
45. Anoným: *Raphael Sanzio d'Urbino con il suo amico*, 1636, mědiryt, 120 x 122 mm., The British Museum, Inv. 614., Londýn. Foto:
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=533054001&objectId=3158089&partId=1
 [Vyhledáno 08.07.2017]
46. Giovanni Bellini (?): *Portrét dvou mužů*, po 1476 (?), olej na dřevě, 46 x 65.5 cm, soukromá sbírka (Brighton, Collezione Leger?), Londýn. Foto:
http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?locale=it&decorator=layout_resp&apply=true&tipo_scheda=OA&id=24255&titolo=Buonconsiglio+Giovanni%2C+Doppio+ritratto+maschile [Vyhledáno 08.07.2017]
47. Raffaello Santi a Giulio Romano: *Proměnění Páně*, 1518-1520, tempera na dřevě, 410 x 279 cm, Pinacoteca Vaticana, Vatikán. Foto:
http://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/immagini/collezioni/musei/pinacoteca/08_05_raffaello_trasfigurazione.jpg/_jcr_content/renditions/cq5dam.web.1280.1280.jpeg [Vyhledáno 08.07.2017]
48. Antonello da Messina: *Zvěstování*, 1476, 45 x 34,5 cm, olej na dřevě, Galleria Regionale della Sicilia, Palazzo Abatellis, Palermo. Foto:
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Antonello_da_Messina_-_Virgin_Annunciate_-_Galleria_Regionale_della_Sicilia%2C_Palermo.jpg [Vyhledáno 08.07.2017]
49. Jacopo Carucci, zv. Pontormo: *Portrét dvou přátel*, kol. 1523-24, olej na dřevě, 88x68 cm, Galleria di Palazzo Cini, Fondazione Cini, Inv.: V:C: 6733, Benátky. Reprodukce: Alessandro CECCHI – Antonio NATALI – Carlo SISI (edd.), *L'officina della maniera: Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494 - 1530*, Venezia, 1996. s. 296, kat. heslo 104.
50. Jacopo Carucci, zv. Pontormo: *Studie ruky, držící dopis (přípravná kresba k portrétu dvou přátel)*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Inv.: 449 F verso, Florencie. Reprodukce: Carl Brandon STREHLKE – Elizabeth CROPPER (edd.), *Pontormo, Bronzino*,

and the Medici: The transformation of the Renaissance portrait in Florence, Philadelphia 2004. s. 168.

51. Giovanni Girolamo Savoldo: **Portrét muže ve zbroji (autoportrét?)**, tzv. **Portrét Gastona de Foix**, kol. 1529, olej na plátně, 91x123 cm, Louvre, Inv. 659, Paříž. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Giovanni_Gerolamo_Savoldo_004.jpg [Vyhledáno 08.07.2017]

52. Bernardino Licinio (přip.): **Autoportrét malíře se svým přítelem**, 1520-30, olej na plátně, 81x62 cm, Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, Inv: F64(K105), Würzburg. Foto: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Bernardino_Licinio_026.jpg [Vyhledáno 08.07.2017]

53. **Personifikace „Disegno“**, Cesare Ripa, *Iconologia*, 1613, Siena, p. 196.
Reprodukce: Kristina HERRMANN-FIORE, Due artisti allo specchio: Un doppio ritratto del Museo di Würzburg attribuito a Giovanni Battista Paggi, in: *Storia dell'arte* 47/49, 1983, s. 29–39., fig. 14.

54. Luca Cambiaso: **Autoportrét malíře, malujícího portrét svého otce**, kol. 1570, olej na plátně, 104x97cm, Palazzo Bianco, Janov. Foto: <http://www.museidigenova.it/it/content/autoritratto-del-pittore-atto-di-dipingere-il-ritratto-del-padre-circa-1570> [Vyhledáno 08.07.2017]

55. Giulio Bonasone: **Sokrates, Achille Bocchi, Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque**, 1555, Bologna, pp CXXVI.
Reprodukce: <https://archive.org/details/bocchiibononsymb00bocc> [Vyhledáno 08.07.2017]

56. Anonym (Andrea Turini?): **Tzv. Portrét Lékaře**, první polovina 16. století (?), olej na plátně, 77.5 x 56.5 cm, soukromá sbírka, neznámá lokace (Londýn?). Foto: <http://via.lib.harvard.edu:80/via/deliver/deepLinkItem?recordId=olvwork614736&componentId=VIT.BB:8738362> [Vyhledáno 08.07.2017]